





# SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2019

28

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

---

Al Profesor José Romera Castillo,  
con motivo de su jubilación y nombramiento como catedrático emérito,  
por todo su meritorio trabajo en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*,  
que fundó y dirige.

# SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

**28**

**2019**

EN HOMENAJE  
AL PROF. JOSÉ ROMERA CASTILLO

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 Lain 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 Complutense), José Domínguez Caparrós (UNED), María García Lorenzo (UNED), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Ángela Romera (UNED), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), José María Paz Gago (Universidad de A Coruña), Félix J. Ríos (Universidad de La Laguna), Dolores Thion Soriano-Mollá (Universidad de Pau y Pays de l'Adour, Francia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Alicia Yllera (UNED).

### COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:

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

**PERIODICIDAD:** anual

**PAÍS DE EDICIÓN:** España

**AÑO DE COMIENZO:** 1992

**SOPORTE:** impreso y electrónico

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

**ILUSTRACIÓN:** *Youth Reading*, de Reza Abbasi (1626)

### 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 ed. papel: 1133-3634

ISSN ed. electrónica: 2254-9307

Depósito legal: M.34.032-1992

# ÍNDICE

## SECCIÓN MONOGRÁFICA I. EN TORNO A LA LECTURA: SIGNO, FENÓMENO, COGNICIÓN (Editores: Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA y Amelia GAMONEDA LANZA)

	<u>Página</u>
<b>Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA y Amelia GAMONEDA LANZA:</b> <i>Presentación</i> .....	19
<b>Mirko LAMPIS:</b> <i>La insostenible soledad del lector. La lectura como trabajo individual y colectivo</i> .....	25
<b>Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA:</b> <i>Breve teoría de la lectura natural</i> .....	63
<b>Amelia GAMONEDA LANZA:</b> <i>Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética</i> .....	105
<b>Víctor BERMÚDEZ:</b> <i>Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria</i> .....	139
<b>Carlos LÓPEZ DE SILANES DE MIGUEL:</b> <i>Metonimia y lectura natural: filogenia del humano signo</i> .....	173
<b>Pierre-Louis PATOINE:</b> <i>Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine</i>	205

**SECCIÓN MONOGRÁFICA II. SOBRE POESÍA Y CULTURA DIGITAL** (Editora: Encarna ALONSO VALERO)

<b>Encarna ALONSO VALERO:</b> <i>Presentación. Sobre poesía y poetas en la era digital</i> .....	239
<b>María Teresa NAVARRETE NAVARRETE:</b> <i>Se dice poeta: poesía española, mujer y nuevas tecnologías</i> .....	245
<b>Olga ELWES AGUILAR:</b> <i>Tiempos de celeridad: la poesía a golpe de tweet</i> .....	271
<b>Pablo JAURALDE POU:</b> <i>La poesía en la era de Internet</i> ..	299
<b>Laura LOZANO MARÍN:</b> <i>Aproximación a la poesía electrónica escrita por mujeres en español: Belén Gache y Alex Saum</i> .....	307
<b>Encarna ALONSO VALERO:</b> <i>Aproximación a la poesía escrita en lenguajes de programación (sobre Belén García Nieto)</i> .....	331

**ARTÍCULOS**

<b>Jordi ALBERICH-PASCUAL y Ana SEDEÑO-VALDELLÓS:</b> <i>Videoactivismo online y problematización del concepto de autoría. El anonimato en el colectivo audiovisual Malaguistán</i> .....	353
<b>Carlos Fernando ALVARADO DUQUE y José Wilson ESCOBAR RAMÍREZ:</b> <i>Metáfora y metonimia: estrategias retóricas de organización narrativa. Análisis de caso en el cine clásico y posmoderno</i> .....	373

<b>Francisco ÁLVAREZ HORTIGOSA:</b> <i>La cartelera teatral de Chiclana de la Frontera durante el siglo XIX. Obras, autores, compañías y recepción crítica</i> .....	401
<b>Paulo Damián ANICETO:</b> <i>El tiempo del discurso jurídico y el relato prescriptivo. Nomos históricos y nomos procesales</i> .....	453
<b>José Luis ARROYO BARRIGÜETE:</b> <i>Hipertextualidad en Asimov: cartografía de la trilogía Foundation</i> .....	489
<b>Miguel CARRERA GARRIDO:</b> <i>“Do you wanna play a game?”. Espacio y niveles de implicación del público en la representación escénica del género terrorífico</i> .....	523
<b>Manuel V. CASTILLA ROLDÁN:</b> <i>Aspectos semióticos en el lenguaje visual de la hibridación arquitectónica chino-europea</i> .....	561
<b>Lourdes ESQUEDA VERANO:</b> <i>El cine más allá del signo: revisitando el concepto de indexicalidad en la teoría de André Bazin</i> .....	599
<b>José Enrique FINOL y Dobrila DJUKICH DE NERI:</b> <i>Cuerpos alterados y mundos alterados: semiótica de las otras corporeidades</i> .....	631
<b>Julio I. GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO:</b> <i>El paseo ahumada de Enrique Lihn, adaptado al cómic por Liván: affordances y tensiones en el proceso de adaptación</i> .....	669

## ÍNDICE

---

<b>Francisco GARCÍA MARCOS:</b> <i>El lenguaje de las rotulaciones de establecimientos comerciales en las ciudades contemporáneas. Los casos de Almería, Łódź y Tarrasa</i> .....	699
<b>Azucena GONZÁLEZ BLANCO:</b> <i>Política de la ficción / ficción de la política en Jacques Rancière</i> .....	733
<b>Rodrigo GUIJARRO LASHERAS:</b> <i>La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal</i> .....	747
<b>Aicha HAROUN YACOUBI:</b> <i>Chronique d'un discours schizofrène, de Nejia Zemni y su traslado a la escena en Junun, de Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi</i> .....	781
<b>Sergio Armando HERNÁNDEZ ROURA:</b> <i>E.T.A. Hoffmann en ópera. Sobre la recepción de su obra en México (1882-1922)</i> .....	813
<b>Isabel LOGROÑO CARRASCOSA:</b> <i>#quéespoesía: género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma</i> .....	843
<b>Antonio LORIGUILLO-LÓPEZ:</b> <i>La comunicabilidad de lo ambiguo: una propuesta narratológica para el análisis de la ficción televisiva compleja</i> .....	867
<b>María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ:</b> <i>La colmena científica o el café de Negrín: (re)visión de la ciencia de la Edad de Plata desde la memoria del teatro español del siglo XXI</i> .....	903
<b>Israel MÁRQUEZ:</b> <i>“Roland Barthes y tú ahora sois amigos”:</i> <i>Facebook y el mito de la amistad</i> .....	937

<b>Miguel MARTÍN ECHARRI:</b> <i>El conflicto como espacio de confusión de elementos semióticos</i> .....	959
<b>Alva MARTÍNEZ TEIXEIRO:</b> <i>Pathos y bathos en el grotesco espectáculo del mundo: un análisis del teatro de Hilda Hilst</i> .....	991
<b>Carmen MEDINA PUERTA:</b> <i>La poesía social como testimonio del hambre. La voz ejemplar de Ángela Figuera</i> .....	1021
<b>Ana MELENDO CRUZ:</b> <i>Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches</i> .....	1057
<b>María de los Ángeles MONTES:</b> <i>Prototipos interpretativos, prácticas de apropiación y luchas simbólicas. Replantando las relaciones entre estos términos a la luz de un estudio empírico sobre la recepción del tango</i> .....	1089
<b>Ana M. MUÑOZ-MUÑOZ y M. Mar MARTÍNEZ-OÑA:</b> <i>Representación iconográfica de las mujeres en la publicidad de perfumes</i> .....	1123
<b>Miguel Ángel MURO MUNILLA:</b> <i>La debatible existencia de una “comedia romántica”: Muérete... ¡y verás!, de Bretón de los Herreros, como parodia y pastiche de los dramas románticos</i> .....	1149
<b>Julio NEIRA:</b> <i>Los mitos en la poesía de Caballero Bonald</i> .....	1181
<b>Guadalupe NIETO CABALLERO:</b> <i>El espacio como eje vertebrador en la creación del universo ficticio galdosiano: un estudio de corpus</i> .....	1203
<b>Marta PLAZA VELASCO:</b> <i>Poesía y espacio. Ella, los pájaros, de Olvido García Valdés</i> .....	1239

## ÍNDICE

---

<b>Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO:</b> <i>La hora del espectador: de la era del autor dramático a la democratización del significado de la escena</i> .....	1271
<b>José María RODRÍGUEZ SANTOS:</b> <i>El posicionamiento del ethos como estrategia retórica en la comedia de stand-up de Valladolid</i> .....	1295
<b>Aarón RODRÍGUEZ SERRANO:</b> <i>Desvelando el poema cinematográfico: un encuentro entre la Germania de Martin Heidegger y la narrativa audiovisual</i> .....	1329
<b>Julio Renato SÁEZ GALLARDO:</b> <i>Ideología, poder y manipulación: la cultura mapuche y los instrumentos discursivos de la prensa chilena</i> .....	1357
<b>José SEOANE RIVEIRA:</b> <i>Reescritura cinematográfica de una zarzuela en clave esperpéntica: La corte de Faraón, de José Luis García Sánchez y Rafael Azcona ..</i>	1383
<b>Rex Típton SOSA FREIRE:</b> <i>Metodología para la normalización gráfica de los escudos de representación directa: el caso del escudo nacional de Ecuador</i> .....	1413
<b>Valentina TORRISI:</b> <i>Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (2006-2009)</i> .....	1453
<b>Teresa VALLÈS BOTEY:</b> <i>Naturaleza y función de la literatura en la poética explícita de Carlos Pujol</i> .....	1499
<b>José Ignacio WEBER:</b> <i>Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)</i> .....	1529
<b>María José ZAMORA MUÑOZ:</b> <i>El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña</i> .....	1571

<b>Nekane E. ZUBIAUR GOROZIKA:</b> <i>La reconstrucción de la memoria contra la irreversibilidad del tiempo. Reescrituras del melodrama en el cine de Juan José Campanella</i> .....	1601
--	------

## RESEÑAS

<b>Luis BAGUÉ QUÍLEZ (ed.):</b> <i>Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema.</i> Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2018, 432 págs. (José Enrique Martínez) .....	1635
<b>Nieves BARANDA LETURIO y Anne J. CRUZ (eds.):</b> <i>Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación.</i> Madrid: UNED, 2018, 576 págs. (Victoria López-Cordón) .....	1641
<b>Mariano DE PACO:</b> <i>Teatro y recepción crítica (textos españoles contemporáneos).</i> Murcia: Editum, 2017, 231 págs. (María Ángeles Rodríguez Alonso) .....	1651
<b>Miguel Ángel GARCÍA GARCÍA:</b> <i>Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea.</i> Madrid: Marcial Pons, 2017, 306 págs. (Blas Macías Aguado) .....	1657
<b>Laura HORMIGÓN:</b> <i>El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850).</i> Madrid: Publicaciones de la ADE, 2017, 568 págs. (Manuel F. Vieites) .....	1663
<b>José JURADO MORALES:</b> <i>Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura.</i> Madrid: Visor Libros, 2018, 256 págs. (Nieves Vázquez Recio) .....	1671

- Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.):** *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, 2018, 1234 págs. (Pilar Jódar Peinado) ..... 1677
- Armando LÓPEZ CASTRO:** *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*. León: Área de Publicaciones de la Universidad de León, 2017, 323 págs. (Sergio Fernández Martínez) ..... 1685
- Eva María MARTÍNEZ MORENO:** *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017, 321 págs. (Rafael Antúnez Arce) ..... 1691
- Juan PANERO / Sergio SANTIAGO ROMERO** (Edición y estudio): *Cantos del ofrecimiento*. Astorga: Asociación de Amigos Casa Panero / Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, 2017, 152 págs. (Lucía Cotarelo Esteban) ..... 1701
- José ROMERA CASTILLO (ed.):** *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017, 522 págs. (Miguel Ángel Jiménez Aguilar) ..... 1705
- Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.):** *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja al libro interactivo*. Sevilla: Renacimiento, 2018, 404 págs. (Pablo Pérez Benavente) ..... 1713
- Virtudes SERRANO (ed. y pról.):** *22 monólogos de cuento*. Madrid: Esperpento, 2017, 280 págs. (Susana M. Teruel Martínez) ..... 1721

## ÍNDICE

---

<b>Muniz SODRÉ:</b> <i>A ciência do comun. Notas para o método comunicacional.</i> Petrópolis, RJ, Brasil: Editora Vozes, 2017, 323 págs. (Fernando R. Contreras) .....	1725
<b>Eduardo VASCO:</b> <i>Ricardo Calvo Agostí, el actor y los clásicos.</i> Madrid: Fundamentos / Monografías RESAD, 2017, 190 págs. (Ignacio García May) .....	1731
<b>Manuel F. VIEITES GARCÍA:</b> <i>El teatro vacío. Manual de política teatral.</i> Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 2017, 765 págs. (José Antonio Caride Gómez) .....	1737
<b>CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA <i>SIGNA</i>.....</b>	1743
<b><i>SIGNA</i>-GUIDELINES .....</b>	1751
<b>PUBLICACIONES DEL SELITEN@T .....</b>	1759



# **SECCIÓN MONOGRÁFICA I**

## **EN TORNO A LA LECTURA: SIGNO, FENÓMENO, COGNICIÓN**

**Manuel González de Ávila y Amelia Gamoneda Lanza  
(eds.)**



## PRESENTACIÓN

**Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA y Amelia GAMONEDA LANZA**

Universidad de Salamanca

deavila@usal.es / gamoneda@usal.es

*Este dossier sobre la lectura queda cordialmente dedicado a don José Romera Castillo, maestro de universitarios y apoyo fiel de la investigación semiótica en España e Hispanoamérica.*

La lectura ha supuesto un permanente desafío para los investigadores, hasta el extremo de haberse tenido por el punto ciego del conocimiento literario, o afirmado que sobre ella no hay nada relevante que decir, a fuerza de consabida.

Y sin embargo, es mucho lo ya dicho sobre la lectura, esquivando esos dos obstáculos epistemológicos que representan, para su comprensión, el mito de la incognoscibilidad de lo que sucede al leer, y el prejuicio de su obviedad.

Mejor que reseñar las teorías de la lectura juzgamos subrayar que casi todas ellas oscilan entre su interpretación existencial —la cual arrastra, claro está, consideraciones éticas y políticas— y su análisis científico —que, en la actualidad, solo parece poder hacerse con el concurso de las neurociencias y de las ciencias cognitivas—.

El *dossier* aquí presentado quisiera reducir la distancia entre ambos

modos de entender la lectura, o subrayar al menos que lo esencial del leer quizá escape a una oposición convencional entre la existencia y la ciencia, entre la interpretación y el análisis. Si el desmoronamiento de la frontera metafísica, propia del racionalismo trascendental, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el alma, permite hoy a las humanidades trabajar en colaboración con las ciencias de la vida, la lectura ya no puede ser vista sino bajo el aspecto de una práctica compleja que pone en movimiento todos nuestros recursos, biológicos y culturales, como individuos y como especie, revistiendo una dimensión experiencial y existencial que no niega, sino que presupone, los determinismos neurofisiológicos del animal evolucionado que somos en el mundo, y que continuamos siendo incluso en el mundo del sentido.

Existencialmente hablando, leer es una ceremonia del lenguaje, una celebración de la inteligencia, una revelación del ser, una comunión con el otro, una paciente edificación de la utopía, y tantas otras cosas que también resultaría ingenuo pretender establecer su inventario o encontrar para ellas un común denominador. Lo que sí cabe afirmar es que, si bien hay muchas lecturas, leer suele significar, en general, mucho: la lectura es sin duda un ejercicio plural en sus modos y finalidades, en sus tiempos y espacios, en sus ritos y protocolos, y a veces trastornador de nuestros hábitos verbales y cognitivos (Amelia Gamoneda), pero a la postre suele desembocar en una verdadera forma de vida, coherente y persistente, que sostiene al lector y le hace ser lo que es, en cuanto individuo —conciencia privada— y en tanto ciudadano —sujeto social que, más que leer, *interlee*, según afirma en estas páginas Mirko Lampis—.

Con todo, no resulta menos evidente que, científicamente considerada, la ceremonia, celebración, revelación, comunión de la lectura es un hecho biológico donde sale a la luz el continuo formado por el cuerpo, el cerebro y la mente en sus más sutiles engarces sensibles, perceptivos, emocionales y cognitivos; un acontecimiento integrador y liberador de las potencias humanas durante el cual la materia del mundo se convierte en la sutil materia del símbolo y viceversa (Carlos López de Silanes, Pierre

Luis-Patoine), y que puede y debe analizarse prescindiendo de cualquier glorificación cultural. Aprenderemos entonces, quizá no sin cierto asombro, que la filogenia del lenguaje ha dejado impresa la huella del sonido en la escritura, del habla en la letra, e incluso, antes de ella, la huella del agua y del aire en el sonido y el habla; pues, contra lo que pensaba justamente el culturalismo, los signos intentan transportar con ellos el ser del mundo para no verse reducidos a meros artefactos arbitrarios y convencionales. Y así quien lee no solo vibra, carnalmente, con las cosas en el horizonte óntico (Víctor Bermúdez), sino que lo hace por igual, empáticamente, con los demás: la materia que el signo remolca consigo es asimismo la de una intercorporalidad y una intersubjetividad generalizadas, basadas en la creencia en los signos y en la confianza en el enunciador (González de Ávila), cuyos anclajes orgánicos la neurociencia y las ciencias cognitivas están en condiciones de explorar para que la primera deje de ser solo una hipótesis de la fenomenología, y la segunda el voto piadoso de una ética natural. Se diría que de esa forma la ciencia de la lectura, de la interlectura, converge con su interpretación existencial, y que se abre confiadamente hacia una teoría de la humanidad, de la interhumanidad, en el mundo: hacia una antropología y una ecología simbólicas.

Nos gustaría creer, entonces, que es posible armonizar ciencia y existencia al pensar en lo que hacemos al leer, y en lo que la lectura hace de nosotros. En el presente *dossier* lo hemos intentado, procurando reunir una semiótica, una fenomenología y una neurociencia cognitiva de la lectura en una meditación sostenida, por más que limitada. Quienes en nuestros días trabajan según tales líneas de investigación, cada vez más numerosos, están empeñados en dar razón suficiente, con los instrumentos científicos disponibles, de esa experiencia antropogenética, corporal pero también espiritual, subjetiva pero también profundamente socializadora, que es el acto lector, y en particular el acto lector de textos literarios. Y ello se conseguirá, a buen seguro, sin que la lectura pierda una pizca de su encanto para los lectores: la experiencia viva y el sentido en acto del leer no dejan de ser un hecho de existencia anterior a toda ciencia que se

esfuerce por objetivarlos, y que la sobrevivirá mientras los hombres no encuentren medio mejor, para conservar su mundo y su relación con él, que escribirlo y darlo a leer.

Aunque en esta presentación nos hayamos acabado escorando, como se ve, hacia la lectura común y hacia su entendimiento existencial —al cabo, nuestras sociedades esperan que la lectura sea de todos y para todos—, resultaría impropio cerrarla sin una nota dirigida más bien al especialista y al científico, y relativa a la estrecha colaboración entre semiótica, fenomenología y neurociencias cognitivas a la que en nuestro trabajo apelamos. La confluencia de la semiótica con la fenomenología se está produciendo en Europa desde hace algunas décadas: por un lado, se recupera así la inspiración fenomenológica de algunos de los fundadores de la disciplina (Saussure, Jakobson, Benveniste, Greimas, etc.); y, por otro, se la aproxima a la tradición peirciana, originaria de los Estados Unidos, y a su *faneroscopia* o fenomenología universal de vocación lógica. Las neurociencias y las ciencias cognitivas aportan a este proceso no solo herramientas de corroboración o refutación experimental de las hipótesis semióticas o fenomenológicas, sino también estímulos heurísticos para la reflexión sobre los signos y el sentido, puesto que comienzan a dar pruebas de una madurez teórica que tiende a convertirlas, casi insensiblemente, en filosofía de la mente y en filosofía del lenguaje. Las neurociencias de la cognición parecen ofrecer por ende un apoyo firme a las humanidades en una etapa de nuestra historia social en la que los saberes humanísticos se preguntan —¿alguna vez dejaron de hacerlo?— sobre la consistencia de sus modos de razonamiento y sobre la justificación de sus resultados de investigación. Lo que el “proyecto científico” de la semiótica pudiera perder en autonomía, al asumir dicha colaboración, tal vez lo gane en apertura intelectual y en disponibilidad interdisciplinar. Y la anterior no sería escasa ganancia si la semiótica aspira a que se la escuche dentro de un campo científico donde se construyen objetos cada vez más complejos y menos aprehensibles desde un solo punto de vista, desde una única pertinencia, por muy bien fundamentada que esa pertinencia se encuentre,

como sucede con la de la semiótica, en la historia de las ideas.

De tales objetos se ocupa justamente el grupo de investigación ILICIA (*Inscripciones literarias de la ciencia*), en cuyo seno se ha gestado este *dossier* sobre la lectura. Siendo originarios, la mayor parte de sus componentes, de los campos literario, artístico o musical, se diría que la complejidad del tema debe abordarse, como hemos dicho, no solo mediante el recurso a los instrumentos del humanismo tradicional sino también a los que en la actualidad proponen las ciencias formales, las de la sociedad y las de la vida. El grupo ILICIA trabaja desde hace diez años en la doble perspectiva de reconocer la circulación del saber en los diversos modos de manifestación de lo literario —perspectiva que ha dado en llamarse “epistemocrítica”— y de revisar y calibrar los instrumentos procedentes del ámbito de las ciencias de los que se espera rentabilidad en los estudios literarios y humanísticos. En este segundo contexto, a sus contribuciones sobre metáfora (*Revista de Occidente. Metáfora y ciencia*, n.º 422-423, 2016), analogía (*Espectro de la analogía. Literatura y ciencia*. Abada, 2015) o epifanía, eureka y serendipia (*Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa*, Abada, 2018), viene ahora a sumarse esta presente sobre la lectura, fruto del proyecto investigador *Cognición, epistemología y epistemocrítica* (MINECO FFI2017-83932-P). Convencidos de la fertilidad de este limes, sus autores invitan —precisamente— a la lectura de unas páginas en las que ni la cultura científica ni la humanística han de sentirse foráneas.

Recibido el 6 de septiembre de 2018.

Aceptado el 18 de septiembre de 2018.



---

**LA INSOSTENIBLE SOLEDAD DEL LECTOR.  
LA LECTURA COMO TRABAJO INDIVIDUAL Y COLECTIVO**

THE UNSUSTAINABLE SOLITUDE OF THE READER. READING  
AS INDIVIDUAL AND COLLECTIVE WORK

**Mirko LAMPIS**

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra (República Eslovaca)

mlampis@ukf.sk

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es estudiar la lectura en tanto que *experiencia individual* (yo leo) y, a la vez, *práctica cultural* (todos leemos solo porque y en la medida en que integramos una cultura escribiente y leyente). Por lo tanto, tras ofrecer una definición general de la noción de lectura (apartado 1) y examinar algunas cuestiones pertinentes relativas a la historia de la lectura (apartado 2), trataremos los siguientes temas (apartado 3): la enseñanza y el aprendizaje del leer y de la lectura, los procesos de lectura orientada y la comprensión de lo leído.

**Palabras clave:** Lectura. Escritura. Cultura.

**Abstract:** The goal of this paper is to study the reading as individual experience (I read) and, at the same time, cultural practice (we all read only because and insofar as we integrate a writing and reading culture). So, after giving a general definition of the notion of reading (section 1) and after examining some pertinent questions concerning the history of reading (section 2), we will address the following topics (section 3): the

teaching and learning to read and reading, the oriented reading processes and the reading understanding.

**Key Words:** Reading. Writing. Culture.

## 1. HABLANDO DE LECTURAS (Y ESCRITURAS)

*Quien no lee, a los 70 años habrá vivido una sola vida, ¡la propia! Quien lee, habrá vivido 5000 años: Estaba cuando Caín mató a Abel, cuando Renzo se casó con Lucía, cuando Leopardi admiraba el infinito... Porque la lectura es la inmortalidad hacia atrás.*

Umberto Eco

*Llegada la tarde, me vuelvo a casa, y entro en mi escritorio; y en el umbral me despojo de aquella vestimenta cotidiana, llena de fango y lodo, y me pongo paños reales y curiales; y así revestido condignamente, entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres; donde, recibido por ellos amablemente, pasto de aquel alimento que solo es mío y para el que yo nací.*

Nicolás Maquiavelo

*No olvidemos una verdad de Pero Grullo: que las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo*

*y profundamente interesante: el lector.*

Dámaso Alonso

*Cuanto menos se lee, más daño hace lo  
que se lee.*

Miguel de Unamuno

Como sabemos, el verbo *leer* se suele emplear, bien de forma metafórica, bien al amparo de su etimología<sup>1</sup>, como sinónimo de *interpretar*, *descifrar*, *descodificar*. Por ejemplo, en expresiones como “leer una situación”, “leer el tiempo”, “leer un cuadro”, “leer una expresión”, “leer el gran libro del mundo”; y aún: “leer un esquema”, “leer un diagrama”, “leer una partitura musical”, “leer una fórmula matemática”. Aquí, sin embargo, no nos ocuparemos de tales usos, sino solo de la lectura en su acepción hoy en día más corriente, es decir, como actividad que consiste en *dedicarse a* —o en *dirigir la atención hacia*— *las expresiones que integran un texto lingüístico escrito, reconociéndolas y organizándolas en conjuntos significantes* (precisamente lo que está Ud. haciendo en este momento). En otras palabras, la acepción primera del vocablo *leer* tal y como lo recogen los modernos diccionarios de la lengua:

- “Pasar la vista [o el tacto, cabría añadir] por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados” (Diccionario de la Real Academia Española).
- “Interpretar mentalmente o traduciéndolos en sonidos los signos de un escrito” (Diccionario de Uso del Español).
- “Descifrar, en general sirviéndose de la vista, mentalmente o enunciándolo en voz alta, el valor fónico de los signos de la escritura” (Diccionario del Español Actual)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Del latín *lĕgo, is, lēgi, lectum*, ěre: ‘recoger’, ‘extraer’, ‘elegir’.

<sup>2</sup>Nótese que las definiciones del DUE y del DEA, a diferencia de la del DRAE, no implican en el acto de lectura la comprensión del significado de lo que se lee. Resulta también pertinente, al respecto, la definición propuesta por Greimas y Courtés en su *Diccionario*

Nuestro objetivo es, en suma, estudiar la lectura en tanto que *interacción con textos escritos en algún idioma*. Pero no cualquier interacción, ya que nos centraremos sobre todo en ese tipo de lectura que podríamos definir como “no analítica” (o incluso “ingenua”); aquella lectura, en otras palabras, que sigue y se entrega al texto (y a sus azares y contingencias), sin buscar “estructuras profundas” ni “significaciones originales” y limitando, por lo tanto, los “reenvíos y saltos, anticipaciones y controles hacia atrás” que caracterizan, como dijera Eco (1979: 175), las representaciones teóricas de los niveles profundos de cooperación. Y tampoco con cualquier tipo de texto, dado que nos referiremos principalmente a textos informativos y literarios concebidos, producidos y divulgados según el formato del “libro” (rollo, códice, *e-book*) o del “fascículo” (periódico, revista, folleto), sin apenas considerar escritos de otro tipo (eslógan, instrucciones, etiquetas, rótulos, etc.). Y tampoco en cualquier idioma, puesto que solo nos ocuparemos de escrituras alfabéticas, es decir, sistemas de notación gráfica que tratan de representar los sonidos articulados en el habla<sup>3</sup>.

---

(1979: 235): “En una primera aproximación, se entiende por lectura el proceso de reconocimiento de los grafemas (o letras) y de su concatenación, que tiene como resultado transformar una hoja adornada con símbolos dibujados en plano de expresión de un texto. Por extensión, el término lectura se emplea al hablar de otras sustancias de expresión distintas del grafismo: la lectura táctil es practicada por los ciegos que se valen de libros impresos en relieve, la lectura óptica designa el desciframiento de los caracteres escritos por la computadora, etc.”; sin embargo, parece necesario, en segunda instancia, recuperar también la dimensión semántica y pragmática de la lectura, ya que esta “es, ante todo —y esencialmente—, una semiosis, una actividad primordial que tiene por efecto correlacionar un contenido con una expresión dada y transformar una cadena de la expresión en una sintagmática de signos. De ello se desprende, en seguida, que tal prestación presupone una competencia del lector, comparable, aunque no necesariamente idéntica, con la del productor del texto”.

<sup>3</sup>Para que no haya dudas acerca de lo que entendemos por “habla”, “oralidad” y “escritura”, vuelvo a proponer las siguientes dos definiciones: “Se define como ‘lengua oral’ y como ‘habla’ la comunicación mediante expresiones producidas gracias a la actividad de los órganos respiratorios (pulmones, tráquea, etc.), fonatorios (laringe, cavidad bucal, etc.) y articulatorios (lengua, labios, etc.), y como ‘oralidad’ el conjunto de los hábitos y tradiciones que se derivan de (y regulan) esta forma de comunicación. Se define como

Es importante reconocer, de entrada, que la lectura, aun en el significado restringido que aquí le damos y con todas las limitaciones indicadas, no es una actividad lineal, sino compleja y complejamente arraigada en lo cultural, y que por lo tanto puede ser presentada y descrita de diferentes maneras. Sirva de ejemplo la siguiente lista de Barthes y Compagnon (1979: 176-178), que integramos con algunas observaciones personales:

- i) “leer es una técnica”: técnica de descodificación e interpretación (o, si se quiere, de deconstrucción y reconstrucción) del discurso escrito; presupone, por lo tanto, el aprendizaje de una serie de convenciones y operaciones sobre códigos, estructuras y funciones expresivas (lingüísticas y gráficas) y una pedagogía, un sistema de enseñanza de tales operaciones y convenciones; esta pedagogía cambia con el tiempo, así como cambian las tecnologías implicadas en el proceso<sup>4</sup>;
- ii) “leer es una práctica social”: durante miles de años la escritura y el acceso al documento escrito (la lectura) han sido operaciones de discriminación social, ya que los analfabetos quedaban sistemáticamente excluidos de la gestión activa del misterio revelado, del poder y de la “alta” cultura; podemos añadir que hoy en día, a pesar de una alfabetización extendida (o precisa-

---

‘lengua escrita’ y como ‘escritura’ la comunicación mediante expresiones gráficas (signos trazados sobre una superficie y reconocibles a la vista o al tacto) que representan (están por) las expresiones orales y reproducen su organización” (Lampis, 2013: 46, 49).

<sup>4</sup>En opinión de Sini, la escritura alfabética constituiría “la primera ‘técnica’ en el sentido performativo del término: un mero instrumento para el uso del cual no es necesario conocer el aura ni la epopeya (escondidas y disueltas en la estilización). Competencia sin sabiduría. Ignorancia eficiente, ‘cartesiana’, en tanto que fruto de un adiestramiento práctico para el cual toda inteligencia ‘media’ es suficiente. Mera transmisión del significado a través de vestimentas convencionales y computacionales; pues el alfabeto es un algoritmo: subdivisión ‘analítica’ de la cinta fónica transpuesta en el cuerpo linealizado de las letras” (Sini, 2012: 37; la traducción es mía).

- mente a raíz de ella), la escasa actitud de lectura activa (¿crítica?) y la incapacidad o el desinterés para comprender (leer) las diferentes estrategias escritoras y divulgativas siguen contribuyendo a la discriminación y al encasillamiento sociales;
- iii) “leer es una forma de gestualidad” (y mejor aún, de corporeidad): tanto la lectura pública como la lectura privada en voz alta o murmurada implican el control de la respiración y de la voz y la activación de diferentes partes del cuerpo (*actio*), desde una verdadera y propia recitación hasta un movimiento labial apenas perceptible; toda lectura comporta, además, un seguimiento y una exploración oculares (o táctiles), el mantenimiento de una postura corporal y, finalmente, cierto desgaste de tiempo y de energía; como también recuerdan Cavallo y Chartier (1995: VI), “la lectura es siempre una práctica encarnada en determinados gestos, espacios, hábitos”<sup>5</sup>;
- iv) “leer es una forma de sabiduría”: la lectura da acceso al patrimonio cultural constituido por la tradición escrita y es, por ende, un medio para recuperar, actualizar, diferenciar y dinamizar el conocimiento; es ella misma, además, en tanto que

---

<sup>5</sup>El cuerpo, una vez más, se configura como el centro (de gravedad fenomenológica) de toda actividad semiótica, y no sólo porque se lee con el cuerpo, sino también porque se lee a través del cuerpo: “lo que hay ahí fuera”, el mundo, para resumirlo con palabras de González de Ávila (2016: 636), “ha de ser entendido, en sus inicios, como un *campo de fuerzas*, de tensiones que generan en él actividad y movimiento. Poco a poco [...] el campo de fuerzas se configura en tanto *campo de presencia* en torno a nosotros, o más bien en torno a nuestro cuerpo, entidad ante la cual las tensiones se hacen presentes. El cuerpo no tarda en explorar el campo de presencia con los sentidos a fin de tomar posesión de él, y de convertirse después en instancia enunciativa que ‘dice’, por medio de la palabra (o del gesto), el campo de fuerzas-campo de presencia, atribuyendo paulatinamente significados a sus diferencias tensivas y haciendo de él un *campo de discurso*”. Así pues, el cuerpo del lector, “o más bien ese verdadero *cuerpo-lector*, transido por la corriente del lenguaje, es capaz de adaptarse miméticamente a lo leído gracias a su equipamiento sensorial; y de rescatar, a partir de los indicios verbales diseminados en el texto figurativo, la experiencia de la presencia, la manifestación graduada y escalar del ser” (González de Ávila, 2016: 643).

técnica, método, actividad organizada e inscrita en lo social, un sistema de saberes prácticos y hermenéuticos —si es válida esta distinción— que se transmiten y adquieren en diferentes grados y niveles;

- v) “leer es un método”: la lectura es un instrumento intelectual destinado a organizar y clasificar de un modo determinado los significados de un texto escrito; es en este sentido, me parece, en el que se puede hablar de lectura crítica, alegórica, psicológica, existencial, etc.
- vi) “leer es una actividad voluptuosa”: el placer, sensual e intelectual, de la lectura; placer que adquiere matices diferentes, creemos, según se considere la actividad lectora como una forma de entretenimiento, diversión o escape, una forma de comunión estética o mística o una forma de rememoración, aprendizaje o revelación; formas relacionadas, si bien se mira, con los principales objetivos que la tradición retórica clásica asignaba al discurso: *delectāre*, *movēre* o *docēre* (porque se puede experimentar placer tanto al ser deleitado como al ser con-movido e instruido, por no hablar de los otros pequeños placeres exquisitamente lectores: el olor y la textura del papel, superar el reto de una lectura difícil, dormirse en medio de una frase, la familiaridad con un autor conocido, comunicarse con el otro, reconocerse o mejor conocerse en él, etc.).

Dado semejante panorama, está claro que no podremos aquí estudiar la lectura en todas sus facetas fisiológicas, psicológicas, conductuales, epistémicas, estéticas, económicas, tecnológicas, etc. Lo que propongo es, entonces, centrarnos en la doble dimensión de la lectura en tanto que *experiencia individual* (yo leo) y, al mismo tiempo, *práctica cultural* (todos leemos solo porque y en la medida en que integramos una cultura escritora y lectora). Con particular atención a los siguientes tres temas (que desarrollaremos en el apartado 3): i) la enseñanza y el aprendizaje del leer y de la lectura; ii) los procesos de lectura orientada; iii) la comprensión

de lo leído. Antes de dedicarnos a tales puntos, sin embargo, me gustaría examinar brevemente algunas cuestiones relativas a la historia de la lectura que me parecen particularmente interesantes en perspectiva semiótica.

## 2. GÉNESIS, MODALIDADES HISTÓRICAS Y CONTROL

La escritura, técnica de representación del discurso oral sobre un soporte duradero, apareció en lugares diferentes y según modalidades diferentes; por lo que sabemos, sendas formas de escritura fueron elaboradas en Sumeria hacia el 3200/3000 a.C., en Egipto hacia el 3100/3000 a.C., en India hacia el 2500 a.C. y en China hacia el 2000 a.C.; la escritura alfabética apareció más tarde, alrededor del 1400 a.C., en las costas del Mediterráneo oriental y del Mar Rojo (Gilmont, 2004: 37-39)<sup>6</sup>.

En cuanto al porqué de la aparición de la escritura, se suele indicar que esta constituye una válida ayuda en la administración y en el comercio, hasta el punto de resultar indispensable cuando se supera cierto umbral de complejidad estatal, jurídica y económica; solo secundariamente, a partir de sus usos comerciales y administrativos, la escritura habría penetrado en la esfera de lo sagrado, desempeñando un papel determinante en la definición de las jerarquías sociales, y en las prácticas literarias, modificando profundamente las formas de la oralidad (Gilmont, 2004: 28). Se apostaría, así, en suma, por un nacimiento *prevalentemente* técnico-utilitario de la escritura, una apuesta que se halla en perfecta sintonía con la concepción de la emergencia del propio lenguaje articulado (el habla) en cuanto

---

<sup>6</sup>Hay que reconocer que la operación de definir con precisión lo que es la escritura entraña muchas dificultades y, por ende, que toda definición y toda periodización adolecen de cierta relatividad. Como recuerda Sini (2012), muchos antropólogos sostienen que los grafemas que aparecieron un poco por doquier durante el paleolítico y luego en el neolítico pueden ser considerados como una verdadera y propia forma de escritura, puesto que representaban el discurso (algún tipo de discurso) a través de una serie de convenciones gráficas, un vocabulario y una sintaxis específicos; sobre todo la escritura (o “*script* simbólico”) aparecida en Europa alrededor del 5.500 a.C. (y por lo tanto anterior a la escritura cuneiforme) presenta rasgos y signos luego heredados por otras modalidades escriturales ya consideradas como históricas (como el minoico).

instrumento útil para intercambiar rápida y eficazmente información factual acerca del mundo (la caza, el clima, las uniones, etc.). Sin embargo, así como resulta posible defender una emergencia *prevalentemente* simbólico-ritual del lenguaje, también se puede considerar la escritura, ante todo, como un recurso mnésico —literalmente, para “llamar a la memoria”, según la conocida respuesta del rey Thamus al dios Theuth en el *Fedro* platónico (274d-275b)— dirigido, más que al registro de datos relativos a productos y mercancías, a la re-presentación de historias identitarias y ejemplares; un recurso surgido en el transcurso de determinadas prácticas de ritualización de la experiencia común. Hay indicios de ello.

Ya en época histórica, en el siglo VIII a.C., se había desarrollado en Grecia una rica y compleja (y aun feliz, cabría añadir) cultura oral, pero por aquel entonces empezó a adoptarse, y adaptarse, el alfabeto fenicio. ¿Por qué? Bien es posible que el uso del alfabeto se difundiera siguiendo vías y rutas comerciales, pero hay pruebas de que desde el primer momento la escritura se puso al servicio de la tradición oral, como una especie de estrategia para potenciar y perpetuar el *kleos*, el “renombre” de héroes y difuntos (Svenbro, en Cavallo y Chartier, eds., 1995). Estaríamos, en tal caso, ante un uso escritural que se inscribiría, más que en procesos comunicativos de tipo utilitario, en ese tipo de comunicación que Iuri Lotman (1973 [1998]) define como *comunicación Yo-Yo*, con la que el sujeto no persigue transmitir información al otro, sino recordar (y recordarse) a sí mismo.

Naturalmente, fuera el que fuere el origen de la escritura —simbólico-ritual, administrativo-jurídico, económico-comercial o, más probable aún, un origen multifactorial—, lo que aquí importa es que la posibilidad de “verter” y “fijar” en soportes materiales duraderos determinados tipos de información socialmente relevante creó nuevas modalidades de *comunicación, expresividad y memoria*, nuevas tanto desde un punto de vista cualitativo como cuantitativo. Podemos citar, en cuanto al primer punto de vista, la necesidad de activar —de forma variamente recreativa— el texto silente por parte del lector-intérprete (intérprete porque

da voz al signo y, a la vez, porque comprende su significado); en cuanto al segundo, la acumulación “potencialmente ilimitada” del saber en archivos y bibliotecas.

En perspectiva semiótica, resultan relevantes los efectos de sentido que se derivaron de, y acompañaron, determinados cambios en las técnicas y en los artefactos de lectura. Como, por ejemplo, el progresivo abandono de los rollos en favor de los códices y la difusión de las formas de lectura silenciosa en detrimento de la lectura oralizada.

Desde los comienzos mismos de las prácticas de la escritura, los escribas, escribientes y escritores se han valido de diferentes soportes materiales: tablitas de arcilla, tablitas de madera enceradas, telas, derivados vegetales (como el papiro), pieles de animal (como el pergamino) y, finalmente, el papel y los más recientes soportes electrónicos digitales<sup>7</sup>. La difusión del papel (y de sus técnicas de fabricación<sup>8</sup>) es, por cierto, de suma importancia, puesto que sin un soporte tan abundante y relativamente barato como este nunca habría aumentado la producción de libros (Gilmont, 2004: 56).

Nuestras fuentes (sobre todo Cavallo, en Cavallo y Chartier, eds., 1995: 61-69) nos aclaran que el formato códice empezó a suplantarse al formato rollo en el mundo de cultura latina a partir del siglo II d.C. y que

---

<sup>7</sup>Las superficies y los instrumentos al uso en la comunicación escrita no sólo contribuyen a dar forma a las técnicas y convenciones escriturales, sino también a las lectoras. Los cambios de soportes y herramientas, sin embargo, no afectan por igual a la escritura y a la lectura (una prueba más de esa asimetría de la que hablaremos más adelante). Las tecnologías digitales, por poner un ejemplo cercano en el tiempo, parecen haber modificado de forma relevante nuestra manera de escribir, pero no se puede decir lo mismo con respecto a la lectura, o al menos con respecto a la lectura de libros, ya que el formato electrónico (*e-book*) conserva la organización del libro impreso y no añade muchos más instrumentos de intervención sobre el texto. Por lo demás, acerca del impacto que las tecnologías digitales han tenido sobre los hábitos de lectura, se pueden consultar Cassany (2006: 171-233) y Gubern (2010: 56-76).

<sup>8</sup>El papel, probablemente, se empezó a fabricar en China alrededor del siglo I d.C., pero su uso para la composición y copia de los manuscritos fue introducido en Europa por los musulmanes solo a comienzos del siglo XII y se generalizó entre los siglos XIII y XV (Gilmont, 2004: 52; Gubern, 2010: 27).

este proceso condujo a una predominancia indiscutible del primero ya un siglo después. En el mundo griego, en cambio, el triunfo definitivo del códice se dio solo en el siglo V d.C. Tanto la difusión del códice como la resistencia plurisecular del rollo en el ámbito bizantino serían difíciles de explicar acudiendo solo a consideraciones de orden económico o material —la difusión del pergamino, el principal material para la fabricación de los códices hasta prácticamente la época de la imprenta, o la obvia constatación de que el códice, al ofrecer para la escritura ambos lados de cada hoja, es potencialmente más barato que el rollo—. Cabría destacar, más bien, cómo el códice se fue convirtiendo, a partir del siglo I d.C., en el instrumento de producción y divulgación escrita propio de la cultura cristiana. Por más barato, por supuesto, y por más cercano a las formas escritas ya propias del vulgo, como los prontuarios técnicos; pero también (¿sobre todo?) porque el rollo era un poderoso símbolo de la cultura pagana (clásica y helenística) de las clases dominantes, cultura rechazada por los cristianos. Y se pueden aducir, incluso, motivos más “imaginativos”, como hace Manguel (1996: 62) al recordarnos que los códices eran más fáciles de llevar escondidos bajo la ropa, algo extremadamente útil si transportas y difundes escritos considerados como subversivos por la autoridad romana.

Sea como fuere, hay que señalar que la difusión del códice conllevó una serie de cambios en la manera de vivir y practicar la escritura y la lectura, y fue retroalimentada por ellos. En primer lugar, empezó un proceso de refuerzo de los dispositivos editoriales: la organización y la estandarización de la página (líneas, columnas, márgenes, etc.), las subdivisiones del texto, los recursos gráficos, etc. A partir del siglo X, empezó a difundirse la *scriptio discontinua* y se puede decir que ya en el siglo XII tanto los espacios tipográficos para separar las palabras como los signos de puntuación eran recursos comunes (aunque con muchas variantes y oscilaciones).

En segundo lugar, el códice favoreció la emergencia de nuevas formas de *lectura activa*: el rollo se sostenía (y desenrollaba-enrollaba) con ambas manos, dejando a la vista porciones continuas del texto; el códice,

en cambio, podía dejar una o incluso ambas manos libres para tomar anotaciones, apuntar glosas, escribir comentarios al margen, subrayar pasajes, saltar páginas rápidamente en búsqueda de información localizada. Así pues, la fragmentación del texto en esos “lugares singulares” que son las páginas y las nuevas modalidades activas de lectura, con la posibilidad de intervenir y escribir sobre el soporte textual, hicieron que el flujo de la lectura ininterrumpida dejara paso a una lectura más meditada, más concentrada y, posiblemente, cada vez más interiorizada.

No hay que olvidar que, durante siglos, la escritura se concibió como un recurso destinado a una re-oralización del texto, es decir, como una técnica dependiente de la oralidad, y no como una nueva forma de comunicación. No solo las lecturas públicas, por consiguiente, sino también las privadas eran en voz alta o, como mínimo, en voz baja, murmurada (*ruminatio*)<sup>9</sup>. Hecho que no extrañará demasiado, si se considera el peso que aún hoy en día, en nuestro mundo enfermo de “hipergrafía”, tiene la oralidad: todavía aprendemos a leer en voz alta y, aun mucho después de haber “interiorizado” la lectura, seguimos leyendo a los demás, seguimos escuchando historias leídas y seguimos “rumiando” nuestros textos (seguramente, suele “rumiarlos” quien esto escribe, así como “rumia” las palabras que escribe<sup>10</sup>).

Es interesante, en esta perspectiva, la relación causal que se suele establecer entre lectura oralizada y *scriptio continua* (sin espacios, sin puntuación). Sobre todo si se comparten las dudas expuestas por Cavallo y Chartier (1995: XII): ¿hasta qué punto la lectura oralizada y la silenciosa diferían y cuál era su relación con la *scriptio continua*? ¿No es posible que las dos formas de lectura hayan coexistido siempre, dependiendo tan sólo

---

<sup>9</sup>Habría que averiguar, de todas formas, si y en qué medida en el mundo clásico (greco-romano) existía algo así como una “lectura privada”. No se olvide que los géneros discursivos clásicos (teatro, epopeya, poesía, discurso oratorio) estaban destinados a la recitación y a la declamación.

<sup>10</sup>Otra vez el cuerpo y su estrecha relación con la lectura y la escritura: aun sin necesidad alguna, los labios, la lengua y la respiración, al igual que los ojos y las manos, acompañan el flujo de las palabras.

de las circunstancias de la lectura?

En el mundo griego y luego en el de lengua latina, la *scriptio continua* era sin duda la norma y, de hecho, también era prevalente la lectura en voz alta, tanto pública como privada, hasta el punto de que se escribía teniendo en cuenta la recepción oral del texto. Viene al caso el celeberrimo pasaje de las *Confesiones* donde Agustín comenta, con estupor, el extraño proceder de su maestro Ambrosio: “Cuando él leía, sin embargo, mientras los ojos corrían por las páginas y la mente indagaba el significado, la voz y la lengua reposaban”<sup>11</sup>. A menudo, sigue Agustín en el mismo pasaje, los discípulos de Ambrosio lo veían “*legentem tacite*” y esa lectura silenciosa, supone Agustín, podía deberse a diferentes causas: para evitar que algún oyente curioso interrumpiera el flujo de la lectura con una pregunta, o quizá para “ahorrar” la voz que el obispo, ya mayor, perdía con facilidad.

Un momento decisivo en el pasaje desde una lectura en voz alta hasta una lectura silenciosa se dio, antes de que se difundiera la escritura discontinua, en los monasterios cristianos del siglo VI d.C., probablemente por motivos prácticos: respetar el silencio común y no molestar a los demás durante las horas de meditación individual y de reposo (Barthes y Compagnon, 1979: 186). Sin embargo, si San Benedicto en su regla presentaba la lectura silenciosa como una mera exigencia práctica (así como ocurrirá en las bibliotecas universitarias a partir del siglo XV), Isidoro de Sevilla ya defendía que la *lectio tacita* favorece la intelección del texto (Barthes y Compagnon, 1979: 187). El cambio de perspectiva es, desde un punto de vista semiótico, radical. Como nota Parkes:

*Mientras en el siglo IV Agustín concebía aún las letras como símbolos de los sonidos, y los sonidos mismos como símbolos de las cosas pensadas, en el siglo VII Isidoro consideraba las letras como signos sin sonido y con el poder de comunicarnos silenciosamente (sine voce) la opinión de los ausentes [las*

---

<sup>11</sup> “Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebat” (Agustín, *Confesiones*, VI, 3).

auctoritates]. *Las letras mismas son signos de las cosas. La escritura es un lenguaje visible que puede dirigir señales directas a la mente a través de los ojos* (Parkes, 1995: 76; la traducción es mía).

También la percepción del texto como un medio para transmitir la autoridad religiosa o filosófica de un pasado lejano y el progresivo distanciamiento de la lengua escrita (el latín) de la lengua hablada (los diferentes vulgares) contribuyeron a alejar las prácticas de lectura de la oralización, por lo menos en contextos privados. Y así, en la primera mitad del siglo XII, Hugo de San Víctor, cuyos manuscritos ya estaban redactados en *scriptio discontinua*, recoge en su obra *Didascalicon* tres formas de lectura: la lectura en voz alta realizada para otros, la escucha de alguien que lee en voz alta y, finalmente, lo que él define como *inspicere*, el mirar con atención e inspeccionar la página para sí mismos (Saenger, en Cavallo y Chartier, eds., 1995); de modo semejante, nosotros hoy podemos *visionar* un texto.

En la Edad Media, pues, la costumbre de leer en solitario, mediante una lectura silenciosa, empieza a generalizarse. Sin embargo, a pesar de las mejoras en la composición de la página (*mise en page*) y de la difusión de la escritura discontinua, no solo la lectura seguirá siendo prevalentemente en voz alta (o murmurada) hasta los siglos XIII-XIV (Gilmont, 2004: 64), sino que la oralización del texto escrito continuará desempeñando un papel social muy relevante, teniendo también en cuenta los bajos niveles de alfabetización, hasta el siglo XVIII, como apuntan numerosos y prestigiosos testimonios<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Unos pocos ejemplos: en el capítulo I de la introducción a los *Viajes* de Marco Polo (siglo XIII), el narrador recuerda que en el libro se presentan “las cosas vistas como vistas, y como oídas las que así lo fueron”, de modo que “cualquiera que haga su lectura o lo escuche deberá darle crédito por ser verdadero en todas su partes”; en el Prólogo a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que aparece en las ediciones de la obra a partir de 1502, el autor comenta los diferentes efectos que el texto puede tener “cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia”; y el titulillo del capítulo LXVI de la segunda

Ahora bien, así como parece legítima la operación de distinguir entre una *oralidad primaria* (comunicación oral en una sociedad que no conoce la escritura) y una *oralidad secundaria* (comunicación oral en una sociedad que sí conoce y emplea la escritura), deberíamos quizá distinguir entre una lectura oralizada primaria y una secundaria. La primaria sería una forma estrechamente dependiente de la oralidad: se escribe para poder luego oralizar lo escrito<sup>13</sup>; la lectura oralizada secundaria, en cambio, convive con la lectura silenciosa, y aún se subordina a ella. En la primera se movería aún Agustín, mientras que Isidoro de Sevilla y, sobre todo, Hugo de San Víctor, al diferenciar claramente la lectura en voz alta de la *lectio tacita*, privada, se hallarían ya en la segunda.

Por consiguiente, las formas de lectura oralizada típicas de las épocas moderna y contemporánea —lectura en voz alta (de periódicos, folletines, cuentos para dormir, etc.) para los que no saben o no pueden

---

parte del *Don Quijote de la Mancha*: “Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer”. También puede resultar interesante una breve historia diccionarioal del lema “leer” (es suficiente consultar el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, accesible en línea a través de la página de la RAE). Descubrimos así que, si en el diccionario español-latín de Nebrija (1495) se recoge tanto “Leer aiuntando letras. *Lego, is*” como “Leer declarando. *Expono, is*”, en el diccionario de Covarrubias (1611) “leer” se define únicamente como “pronunciar con palabras lo que por letras está escrito”. La lectura silenciosa aparece, más de un siglo después, en el Diccionario de Autoridades (1734), aunque como mera alternativa a la lectura oralizada: “Pronunciar lo que está escrito, o repararlo con los ojos”, definición que sigue invariada hasta la edición de 1803 del diccionario académico, donde es sustituida por “Pasar la vista por lo escrito, o impreso, haciéndose cargo del valor de los caracteres, pronunciando o no pronunciando las palabras”. Esta última definición se repite luego inalterada (con ligeras modificaciones a partir de 1884) hasta la edición de 2001 del DRAE, en la que finalmente desaparece toda mención a la posibilidad de pronunciar las palabras: “Pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados”. Cabe decir que una definición semejante ya había figurado en el diccionario de Núñez de Taboada de 1825 (“Pasar la vista por lo escrito e impreso, haciéndose cargo del valor de los caracteres”), aunque también los diccionarios no académicos por lo común seguirán presentando la opción entre lectura oralizada y lectura silenciosa hasta nuestros días.

<sup>13</sup>Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, 4, 138: “Denique, ut semel finiam, sic fere componendum quo modo pronuntiandum erit” (“Finalmente, para terminar de una vez, hay que componer así como se habrá de pronunciar”).

leer, recitales de los autores para su público, lecturas radiofónicas, audiolibros, etc.— no serían pervivencias de la oralización primaria, cuando el signo escrito era un mero trazo gráfico para la recuperación del signo oral, el único que tendría sentido, sino que constituyen actuaciones (o actualizaciones) orales de textos cuyo sentido está inscrito (y puede ser hallado) en su propia forma gráfica.

Sea como fuere, la lectura silenciosa, ahí donde y cuando se produjo, marcó una profunda revolución en las prácticas interpretativas. Dejado a solas con el texto (aunque luego tendremos que matizar este “a solas”) y alejado ya de la dimensión inmediata, directa y lineal de la oralidad, el lector acababa teniendo una relación más pausada, más meditada y más propositiva con el texto, lo que podía conducirle a formular interpretaciones más íntimas, más idiosincráticas, más independientes. No por casualidad a la lectura uniforme y cerrada del canon medieval (la Vulgata, Aristóteles y sus comentaristas, Horacio, Galeno, Boecio, etc.) se substituyó pronto por la lectura crítica y abierta (y aun exploradora y creativa) de los humanistas.

También la imprenta, a partir del siglo XV, desempeñó un papel fundamental en este proceso de “apertura hermenéutica”: abarató y aceleró la producción y la circulación de los textos y propició nuevas formas de escritura y nuevas formas editoriales (como las ediciones “de bolsillo” de Aldo Manuzio, las ediciones populares, los folletos, etc.), reforzando así, hasta límites antes insospechados, el problema del control de la lectura por parte de las autoridades culturales.

Sintomática, en este sentido, fue la reacción de la iglesia católica ante el proliferar de las traducciones de la Biblia y de los movimientos religiosos reformistas. De hecho, la curia romana respondió al desafío representado por la Reforma protestante reafirmando, durante el Concilio de Trento, el valor sagrado de la lectura canónica de la Vulgata latina: nadie, se afirma en un documento conciliar, en materia de fe y de moral, debía confiar en su propio juicio y tener la audacia:

*de sacar a las Sagradas Escrituras de su sentido propio, o de atribuirles interpretaciones contrarias a las que les da y les ha dado la Santa Madre Iglesia, a la que compete el juicio acerca del verdadero sentido y la verdadera interpretación de las Sagradas Escrituras, como tampoco interpretaciones opuestas al sentir unánime de los Padres* (citado en Julia, en Cavallo y Chartier, eds., 1995: 278).

Así pues, como ya había ocurrido en el caso de las grandes herejías cristológicas (arrianismo, nestorianismo) y medievales (cátaros, valdenses), las jerarquías centrales de la iglesia reaccionaron a la crisis reafirmando su monopolio sobre la exégesis bíblica y el valor de dogma de su Interpretación. El hecho de que los feligreses no pudieran leer directamente la Vulgata era, en este sentido, una gran ayuda, de modo que cualquier versión vernácula de la Biblia fue condenada e inscrita en los índices de libros prohibidos. El único texto que era lícito traducir al vulgar era el catecismo tridentino.

La situación, por otra parte, no parecía mucho mejor del lado de los protestantes. Ciertamente es que Lutero y los reformistas, en un primer momento, habían abogado por una lectura directa e individual de los textos sagrados, rechazando, por ende, el papel mediador de la Iglesia y promoviendo las traducciones vulgares, pero pronto tuvieron que rectificar su postura a fin de evitar una proliferación excesiva y peligrosa de interpretaciones alternativas: acabaron así por defender que solo los lectores competentes, a saber, los teólogos, los obispos y los predicadores, eran los que podían comprender el significado de las escrituras y, por lo tanto, los únicos que debían dirigir y controlar su correcta interpretación (Gilmont, en Cavallo y Chartier, eds., 1995).

A partir del siglo XV, sin duda, la difusión de los libros y los progresos de la alfabetización volvieron cada vez más problemático el control eficaz de la circulación de los textos y de las interpretaciones. Pero ¿hasta qué punto?

La llamada “revolución de la lectura” de los siglos XVIII y XIX está relacionada, si bien se mira, con el ascenso social de la burguesía, una clase con el interés, el tiempo y los recursos económicos suficientes para ocuparse de la gestión de la información, la implementación de la educación y el disfrute del tiempo libre: de aquí el éxito y la difusión de las publicaciones informativas (prensa), de la divulgación técnica, económica y científica y de la literatura de entretenimiento (novelas y poemas). Los valores liberales e individualistas de la ética burguesa marcaron la definitiva transformación del libro en una mercancía, del editor en un empresario, de los escritores en profesionales a sueldo y de los lectores en mercado. Ahora bien, la mercantilización de la información y del arte escritural no eliminó la preocupación por controlar y dirigir las interpretaciones socialmente aceptables (y políticamente útiles), hasta llegar a intervenciones extremas como la persecución y la eliminación de documentos y personas (las hogueras de libros en la Alemania nacionalsocialista, los procesos de re-educación popular en la China maoísta, el macartismo estadounidense, etc.).

En los regímenes (supuestamente) democráticos y liberales, sin embargo, el control suele asumir formas más sutiles, aunque no por ello menos eficaces. Según Petrucci (1995), por ejemplo, las campañas de alfabetización masiva del siglo XX apostaron por una potenciación de la capacidad de leer, pero no insistieron en igual medida en la capacidad de escribir, debido esto a que, si aún es posible controlar la producción y la circulación de los textos escritos, resulta muy difícil controlar lo que cada persona escribe: “La escritura es una capacidad individual y totalmente libre que se puede ejercer en cualquier circunstancia, en cualquier lugar y para producir lo que se quiera, más allá de todo control y aun de toda censura” (Petrucci, 1995: 415).

Si el control del discurso es, en suma, una cuestión capital para los aparatos de poder, lo es todavía más si la producción y la circulación de los textos se diversifica y acelera lo suficiente como para desbordar la capacidad

de los medios de control disponibles<sup>14</sup>. Cabe recordar, al respecto, que existen, en opinión de Foucault (1970), tres modalidades fundamentales de *exclusión discursiva*, es decir, tres formas de deslegitimación y desaprobación de los discursos producidos o introducidos en el seno de una sociedad: la prohibición (“esto no se puede decir”), el rechazo (“esto no tiene sentido”) y el juicio veridictorio (“esto es falso”)<sup>15</sup>. Cada una de estas modalidades de exclusión

*se apoya en una base institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y, en cierta forma, atribuido* (Foucault, 1970: 22).

Al lado de las modalidades fundamentales, contaríamos además, según Foucault, con prácticas de exclusión “menores”: el comentario y la glosa, el principio de autoría, la organización del saber en disciplinas, la defensa de pertinencias doctrinales y adecuaciones sociales, etc. Sin embargo, más que un elenco y una clasificación exhaustivos de tales

---

<sup>14</sup>Paradójicamente, las tecnologías digitales no solo contribuyen a acelerar y diversificar la producción y la circulación textuales, sino que también ofrecen nuevas y poderosas herramientas de control y exclusión: la posibilidad de bloquear ciertos tipos de fuentes y de información, por ejemplo, o algoritmos de búsqueda que permiten averiguar lo que leen y lo que escriben los usuarios. A esto se suma el conocido problema de la sobreinformación, puesto que sin adecuados instrumentos (intelectuales y técnicos) de discriminación y selección, demasiada información se convierte, sin más, en mala información o en falta de información.

<sup>15</sup>Foucault no habla, en realidad, de “juicio veridictorio”, sino de “voluntad de verdad”. Prefiero emplear aquí, sin embargo, la primera fórmula (a pesar de su imprecisión y fealdad), porque no sólo tratamos de la “voluntad”, sino también de la “creación”, la “defensa” y la “imposición” de determinadas verdades, y del “rechazo” y el “hostigamiento” de determinadas falsedades.

prácticas, para nosotros lo importante del discurso foucaultiano es la insistencia en el hecho de que todo discurso (toda historia discursiva) —y Foucault, a lo largo de su carrera, estudió unas cuantas...— se genera y enmarca en un sistema de hábitos, tradiciones e instituciones (y tensiones, competencias y conflictos) culturales que determinan, globalmente, sus posibilidades de integración, recepción y deriva.

Volviendo al tema que aquí nos ocupa, resulta evidente para cualquier lector contemporáneo que la lectura de *un* texto concreto realizada por *un* lector individual es una operación que este lector realiza sobre (a partir de, en colaboración con) ese texto; a solas (quizás en la cama, antes de dormir, o en el tren, yendo al trabajo) o en compañía (quizá intercambiando opiniones con la amiga que se lo prestó o participando en algún grupo de discusión); activando, en todo caso, determinadas capacidades y competencias personales (atención, memoria, interés, saberes, etc.) y respetando determinadas características textuales (orden de las palabras, organización del discurso, divisiones internas, etc.). Pero no hay que olvidar que ni este lector ni este texto *serían* sin los otros textos, las otras lecturas y los otros lectores que los preceden y acompañan, sosteniendo y volviendo posible y consistente todo el proceso. Veamos más de cerca la cuestión.

### 3. NADIE LEE SOLO (AUNQUE NO LO SEPA)

Recuerda Roger Chartier (1995: 324-325) que según la metodología hermenéutica —y, más específicamente, según la metodología de Ricoeur— es necesario estudiar la lectura tanto en su dimensión privada (interacción dinámica entre lector y texto, respuesta a las sollicitaciones textuales, trabajo interpretativo) como en su dimensión colectiva (relación dialógica entre las diferentes señales textuales y el horizonte de expectativas de un público); sin embargo, sigue Chartier, no debemos caer en el error de concebir el texto como un objeto abstracto, así como a menudo parece suceder en el ámbito hermenéutico o en el semiótico, ya que el texto que se lee es un

objeto material y su concreta forma material se deriva de, y a la vez influye sobre, las prácticas y circunstancias lectoras; asimismo, la lectura no puede ser reducida a un puro proceso intelectual de comprensión e interpretación, puesto que también las concretas modalidades y circunstancias en la que un texto es leído intervienen en su recepción individual y social.

Lo que aquí nos interesa es, una vez más, la relación dialéctica que se da entre estas dos dimensiones de la lectura, la privada y la colectiva, alrededor de ese objeto de “confluencia semiótica” que es el texto escrito.

Que la lectura sea una práctica condicionada por diferentes determinantes de tipo social y cultural no es desde luego una afirmación novedosa. Al respecto, señala Cassany (2006: 33-34) que aquellos autores que hacen hincapié en esta dimensión sociocultural de la comunicación escrita ponen énfasis, por lo común, en los siguientes tres puntos: 1) tanto el significado de las palabras y expresiones que integran el texto como los conocimientos que aporta el lector tienen un origen social; 2) todo discurso surge y se define a partir de una visión del mundo y ésta también tiene un origen social; 3) los discursos, los autores y los lectores no operan de forma aislada, sino que participan en instituciones y en prácticas colectivas. No se trata de evidencias que, al parecer, puedan obviarse con facilidad.

Como tampoco puede obviarse el hecho de que para cada lector, con sus propias costumbres, sus intereses, sus idiosincrasias, sus caprichos, sus manías, sus azares, cada lectura es una experiencia individual y única, un trabajo interpretativo que él o ella lleva a cabo, en cuerpo y espíritu, a expensas de su tiempo y de su energía.

Considérense las seis definiciones de Barthes y Compagnon que hemos encontrado en nuestro primer apartado: i) “leer es una técnica”, ii) “leer es una práctica social”, iii) “leer es una forma de gestualidad (y corporeidad)”, iv) “leer es una forma de sabiduría”, v) “leer es un método”, y vi) “leer es una actividad voluptuosa”. En primera instancia y con cierta aproximación, se podría decir que *i* y *ii* dependen sobre todo de la dimensión colectiva (sociocultural) de la lectura, que *iii* y *vi* dependen sobre todo de su dimensión privada (cognitivo-fenomenológica) y que *iv*

y  $v$  dependen de ambas dimensiones. Para luego, en segunda o tercera instancia, reconocer que cualquier definición (y cualquier aspecto) de la lectura se refiere, necesariamente, a sucesos y procesos privados (relativos al intérprete) así como a sucesos y procesos públicos (relativos a los hábitos, las circunstancias y las contingencias de la interpretación).

### **3.1. La enseñanza y el aprendizaje del leer y de la lectura**

Los niños aprenden a hablar con cierta fluidez en los primeros cuatro años de vida: aprenden a coordinar sus acciones y sus actos de habla con los de las personas con quienes interactúan; reconocen y aprenden a emplear patrones (estadísticamente) significativos en las formas y estructuras lingüísticas que se les insta a manejar; empiezan a moverse en el lenguaje de forma funcional, plástica y creativa. El aprendizaje de la lectura y la escritura (es decir: la *alfabetización*) se inserta en este proceso y lo “desdobra”, por así decirlo, pasando de una materia expresiva fónica y corporal a una gráfica y añadiendo al dominio comunicativo nuevas formas de organización e interacción discursiva.

Como hemos visto, la historia de la comunicación escrita es también la historia de una progresiva y extendida alfabetización, desde el control de la escritura por parte de élites técnicas (escribas) o castas sociales (sacerdotes), pasando por la difusión de la escritura en estratos sociales cada vez más consistentes y diversificados, hasta llegar a los procesos de alfabetización masiva del siglo XX.

Esta progresiva extensión y diversificación de la comunicación escrita nos plantea con fuerza la cuestión del papel ejercido por los métodos de enseñanza y las políticas educativas, ya que todo sistema de educación, como sostuvo Foucault (1970: 45), “es una forma política de mantener o de modificar la adecuación [social] de los discursos, con los saberes y poderes que implican”. ¿Qué nos enseñan cuando nos enseñan a leer? Y, sobre todo, ¿qué nos enseñan a leer? Como recuerda Manguel (1996: 81), los métodos de enseñanza “no solo encarnan las convenciones de nuestra

sociedad particular en lo que respecta a la lectura y a la escritura —la canalización de información, las jerarquías de conocimiento y de poder—, sino que también determinan y limitan las maneras en que utilizamos esa capacidad de leer”. La comunicación escrita es, de por sí, como toda forma de comunicación, un hecho colectivo, transpersonal, y como toda forma de comunicación participa en (*determina y es determinada por*) las dinámicas sociales. El lector individual puede cuestionar tales dinámicas, puede reaccionar a ellas e incluso rebelarse, pero lo que no puede hacer es dejar de posicionarse con respecto a ellas.

Hay que notar, en primer término, que las actividades de lectura y las de escritura son, sin duda, co-implicativas, pero asimétricas.

En las épocas de la lectura oralizada y de la *scriptio continua*, por ejemplo, había probablemente menos personas capaces de leer que de escribir: la lectura en voz alta de un texto continuo era una actividad muy lenta y complicada y no todos los escribas aprendían a realizarla (Gilmont, 2004: 64). Ahora, en cambio, o por lo menos desde el siglo XIV hasta el siglo XX, hay más leyentes que escribientes (por no hablar de escritores). Esto se explica, en parte, por las políticas educativas, que, como comentábamos al finalizar el apartado anterior, se centran sobre todo en la enseñanza de la lectura, y en parte por el hecho de que el leer se ha convertido, en virtud de la mejora de los dispositivos editoriales, la estandarización de los recursos gráficos y la mercantilización de la información y la literatura, en una actividad mucho menos exigente que el escribir. A decir verdad, en las últimas décadas las nuevas tecnologías, sobre todo los servicios de mensajería, los chats y los comentarios en la prensa y los foros digitales, han reforzado las prácticas escritoras, promoviendo, dadas la rapidez y las limitaciones impuestas por los formatos tecnológicos, “extrañas” escrituras sincopadas, comprimidas y pictográficas.

Hay que recordar, en segundo lugar, que existen diferentes niveles de lectura, más o menos compenetrados entre sí según el hábito de cada lector y de cada comunidad. Podemos destacar, en primer término, dos dimensiones fundamentales en toda práctica lectora, una lineal y una

compleja. La primera se refiere al flujo lineal de la lectura (grafemas, lexemas, oraciones, párrafos), la segunda a la interpretación consistente que hay que dar al texto. No por nada se suele diferenciar, hoy en día, la *alfabetización*, como capacidad de oralizar lo escrito, de la *alfabetización funcional*, como capacidad de comprender el significado de lo que se lee (Cassany, 2006: 21).

En cierto sentido, esta distinción viene de lejos. En el mundo griego, por ejemplo, para hablar de la lectura se empleaba, por un lado, el verbo *anagnoskein*, ‘reconocer’ las letras y sus agrupamientos en sílabas, palabras, frases (con determinaciones adverbiales de tipo calificativo: *tacheos*, ‘rápidamente’, *bradeos*, ‘apenas’, *ortos*, ‘rectamente’, etc.), y, por otro, algunos verbos basados en metáforas espaciales, como *dierchomai* y *diecsemimi*: ‘recorrer’, ‘atravesar’ el texto en profundidad (Cavallo y Chartier, 1995: XIV); y en el mundo de cultura latina se solía diferenciar entre el entendimiento de la letra escrita (*littera*), la comprensión del significado (*sensus*) y la comprensión de la doctrina expresada en el texto (*sententia*) (Cavallo y Chartier, 1995: XXIV)<sup>16</sup>.

Parece evidente, finalmente, que aprender a leer (aun funcionalmente) y adquirir el hábito de la lectura son procesos bien distintos. Una persona que haya aprendido a leer puede llegar a reconocer y entender automáticamente cualquier escritura en el idioma al uso: rótulos, etiquetas, eslóganes, titulares, etc. Asimismo, puede recuperar todo tipo de información contenida en noticias, posologías, normativas, instrucciones, etc. Y aun así estar muy lejos de adquirir el hábito de la lectura como práctica e interacción consistente con diferentes tipos de textos escritos. A esto nos referimos cuando decimos de alguien que “no le gusta leer”: la lectura consistente de un texto, y sobre todo de esos textos por antonomasia

---

<sup>16</sup>Podemos, en efecto, leer textos escritos en un idioma que desconocemos, si estamos al tanto del código alfabético correspondiente. Léanse los siguientes enunciados: i) “Superc alifragilisticoespialidoso”. ii) “Pape satán, pape satán aleppe”. iii) “Anaal nathrakh, urth vas bethud, dokhjel djenvé”. Sin duda se pueden leer (o mejor dicho: su *littera* se puede leer, si bien con alguna dificultad o duda). Pero ¿qué significan? Nada, que yo sepa. Son ejemplos textuales de lenguas inventadas.

que son los libros, implica cierto coste temporal y energético, coste que sólo un interés específico puede asumir y que sólo un hábito bien radicado puede soportar en el tiempo. Por este motivo los lectores suelen ser menos que los leyentes.

Considérese que el saber leer, y más aún el hábito de la lectura, implican el aprendizaje y el dominio de una serie de competencias específicas, interrelacionadas pero parcialmente independientes (es decir, cierto nivel de adquisición de una de tales competencias no implica necesariamente un igual nivel de adquisición de las demás):

- *Competencia socio-pragmática*: relativa al uso y la estructura de los textos (porque, para poder leer un texto, es necesario reconocerlo en tanto que texto, saber dónde encontrarlo y cómo tener acceso a él, saber cómo funciona, saber lo que con él se puede o no se puede hacer, etc.).
- *Competencia lingüística*:
  - competencia alfabética (o grafémico-fonémica): relativa al sistema de correspondencias entre los fonemas de una lengua y los grafemas que los representan (el alfabeto)<sup>17</sup>;
  - competencia léxico-semántica: relativa al reconocimiento y a la interpretación de las unidades significativas (palabras, perífrasis, locuciones, modismos, paremias, etc.);
  - competencia morfo-sintáctica: relativa a las modificaciones

---

<sup>17</sup>Estas correspondencias, como bien sabemos, por lo común distan de ser biunívocas, aun cuando el alfabeto se ha estandarizado y se han eliminado (casi) todas las variedades y oscilaciones: hay grafemas a los que no corresponde ningún fonema, hay fonemas a los que no corresponde ningún grafema, hay grafemas que, según el contexto en que se hallan, indican fonemas diferentes y grafemas diferentes que indican el mismo fonema, hay grafemas meramente reguladores, etc. Cabe destacar, asimismo, que es posible, por lo menos *idealiter*, aprender a leer sin saber oralizar bien (o en absoluto) lo que se lee, dándole a la palabra escrita un estatus autónomo con respecto a la palabra oral u oralizándola (así como se suele hacer, en efecto, con el latín clásico) según códigos alfabéticos diferentes a los de los hablantes-leyentes originarios del texto.

(p. ej.: flexión y composición) y relaciones (p. ej.: concordancias y regencias) que integran y cohesionan unidades discursivas más amplias (sintagmas, oraciones, párrafos, etc.);

- competencia estilística: relativa a las variedades de lengua que se emplean en las diferentes situaciones socio-comunicativas (variedades diafásicas).
- *Competencia discursiva y retórica*: relativa a la organización específica del material lingüístico (y a los esquemas compositivos y recursos expresivos típicos) según las funciones propias de cada texto (por ejemplo: *delectāre*, *movēre* o *docēre*).
- *Competencia cultural* (o enciclopédica): relativa a los conocimientos intertextuales y extratextuales que se activan (o que habría que activar) para dar una interpretación consistente al texto.

Dependiendo del sistema educativo (y de las políticas que lo informan), de las circunstancias e intereses de los discentes y de los textos a los que tienen acceso, el aprendizaje y la activación diferencial de todas estas competencias puede crear —y de hecho crea— una amplia y variada tipología de leyentes y lectores<sup>18</sup>. Estos, además, pueden llegar a enfrentarse —y en determinados ámbitos culturales hasta es común que

---

<sup>18</sup>Las competencias lectoras, obviamente, tienen su contrapartida en otras tantas *ignorancias*: no podemos leer textos que no sabemos usar (para un lector no acostumbrado, por ejemplo, leer un cómic japonés, empezando por la “última página” y siguiendo las viñetas de derecha a izquierda, es todo un reto; ¿y se puede imaginar Ud. leyendo un rollo en *scripta continua*?); no podemos leer un texto escrito en un idioma que desconocemos por completo (aunque es notable todo lo que podemos entender con unas competencias alfabética y léxico-semántica aun muy defectuosas); no podemos leer textos que sobrepasan nuestra competencia discursiva (de ahí los juicios negativos de ciertos lectores domingueros que han intentado leer, quién sabe por qué, obras como el *Ulises*, de Joyce, o *El ruido y la furia*, de Faulkner) ni podemos leer textos que requieren competencias culturales que no aprendimos (la comprensión de un texto especializado de química o de matemática, por ejemplo, está fuera de mi alcance).

se enfrenten— a textos escritos y a situaciones de lectura muy diferentes entre sí; por ello, a partir de los propios hábitos y competencias adquiridos por cada lector y de los estándares textuales de la sociedad, resulta posible clasificar los textos en triviales (de lectura fácil, si no automática), no triviales (de lectura empeñada) y aun exigentes (de lectura trabajosa)<sup>19</sup>. Sólo los lectores empedernidos o los muy curiosos pueden apreciar el reto que les supone la lectura de un texto exigente, mientras que la mayoría de leyentes se contenta con la capacidad de reconocer y emplear una gran cantidad de textos triviales. Habremos de volver sobre este punto.

### 3.2. Los procesos de lectura orientada

Como vino a decir Foucault (1970: 14), en toda sociedad “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”. La educación es, como acabamos de ver, uno de tales procedimientos, ya que a través de ella se trata de controlar la adecuación de las producciones e interpretaciones de los discentes a cierto orden discursivo y social.

Uno de los aspectos de este proceso, sin duda no el más relevante, pero sí pertinente para nosotros, consiste en aquellos recursos y procedimientos cuyo fin es el de orientar la lectura de un texto dado hacia cierta interpretación (o por lo menos hacia cierto *régimen de interpretación*).

Hay muchos “instrumentos” socio-culturales que orientan y uniforman las actividades lectoras. Empezando por el control y la

---

<sup>19</sup>Tendríamos, luego, aquellos textos cuya lectura no solo requiere concentración, trabajo y excelentes competencias pragmáticas, lingüísticas, discursivas y enciclopédicas, sino también la puesta en marcha de hipótesis interpretativas que conducen a la formulación de nuevos saberes o a la modificación de las competencias previas. Las grandes obras de arte serían textos de este tipo, como recuerda a menudo Iuri Lotman, algo hiperbólicamente: textos dados, al principio, en ningún lenguaje.

estandarización de las situaciones de lectura. ¿Cuándo y dónde se puede y aun se debe leer? No es una cuestión baladí, por lo menos en la medida en que la organización de un espacio y un tiempo oficiales para la lectura influye en la circulación y en el uso de los textos y reduce el riesgo de que los lectores “rompan” el ritmo y los límites de los hábitos establecidos. En este sentido, aunque la extensión de la alfabetización ha conllevado también un ensanchamiento de los ámbitos y los momentos dedicados a la lectura, aún hoy en día muchos lectores siguen leyendo (y adquieren lo que van a leer) en lugares y tiempos predeterminados.

Por lo demás, podemos dividir los factores que intervienen en la orientación de la lectura en factores intratextuales e intertextuales. Entre los primeros, habríamos de incluir todos aquellos elementos funcionales que acompañan un texto escrito y dan pistas previas, a menudo estereotípicas, acerca de lo que el lector (supuestamente) podrá encontrar en él: los títulos, para empezar; pero también el nombre del autor y la composición de la portada, en el caso de un libro. Los prefacios y las introducciones a un texto desempeñarían el mismo papel, aunque de forma más elaborada. Los factores intertextuales remitirían, en cambio, a aquellos otros metatextos —estudios, artículos, comentarios, reseñas, resúmenes, etc.— producidos por las instituciones culturales —como academias, revistas, círculos, editoriales, etc.— a fin de promover, explicar y explicitar los valores y las bondades de un texto dado, de un conjunto de textos o de un determinado canon frente a la comunidad de lectores (especialistas o no).

Existen, finalmente, y esto es lo más importante, intervenciones y estrategias políticas, ideológicas y económicas de gran alcance dirigidas a la orientación de la lectura. Las más directas e invasivas son, qué duda cabe, la prohibición y la censura. “El poder absoluto”, escribe Manguel (1996: 291), pero podemos extender su afirmación a toda clase de poder, “necesita que todas las lecturas sean la lectura oficial; en lugar de bibliotecas completas, de diversas opiniones, la palabra del gobernante debe bastar. [...] Por eso la censura, de una u otra forma, es el corolario de todo poder, y la historia de la lectura está iluminada con una hilera,

al parecer interminable, de hogueras encendidas por los censores”. Y no sólo hogueras, sino también secuestros de ediciones, restricciones de imprenta y de venta e índices de libros prohibidos, hasta llegar, a veces, a la aniquilación física de escritores y lectores.

El uso de la coerción y de la fuerza no es, no obstante, el único sistema, y puede que ni siquiera el más efectivo, para controlar la producción, la circulación y el consumo textuales; a tal fin, el establecimiento y la divulgación —a la vez institucional, escolar y comercial— de un canon oficial de lecturas suele dar muy buenos resultados<sup>20</sup>. Si el problema es, en suma, “conjurar los poderes y peligros” del discurso y tratar de dominar “el acontecimiento aleatorio”, empleando una vez más las palabras de Foucault con las que empezamos este apartado, o, en otros términos, organizar, enseñar y defender (¿hasta qué punto?) cierto orden cultural, más o menos dinámico, jerárquico y heterogéneo, el establecimiento y mantenimiento de un canon textual fuerte —que especifica lo que es obligatorio, importante o aconsejable leer— da ciertas garantías, por lo menos a corto-medio plazo, de que tendrá escasa circulación todo texto que no encaje en, o no ejemplifique bien, los modelos al uso (sin descartar, por supuesto, el “riesgo” de que un texto anómalo sea canonizado en el ámbito de específicas oposiciones culturales o que incluso se convierta, con el paso del tiempo, en el texto fundador de un nuevo canon).

Un discurso aparte merecen las estrategias comerciales de las editoriales, instituciones que, como se sabe, en el mejor de los casos deben compaginar sus políticas y apuestas culturales con la exigencia de beneficios económicos y que, en el peor de los casos, lo único que persiguen son estos beneficios. La consecuente tendencia a evitar riesgos y a seguir el mercado

---

<sup>20</sup> “Se define como canon un conjunto (o repertorio) limitado de textos (o de rasgos textuales codificados) pertinentes y relevantes desde la perspectiva de un género (de un dominio conversacional) determinado. En un canon textual se recogen los textos más conocidos, duraderos y representativos para una comunidad de intérpretes, aquellos textos que más conexiones establecen con el intertexto cultural. El canon se nos presenta, por tanto, como una forma más de autoorganización semiósica: un sistema (aproximado) de clasificación y jerarquización de los textos socialmente pertinentes” (Lampis, 2013: 57-58).

y sus modas, alimentando el uno y las otras, favoreciendo la producción, traducción y circulación de obras canónicas<sup>21</sup> y compartimentando los lectores en áreas de consumo (por géneros, disciplinas e intereses), no ayuda ciertamente a la emergencia de voces y oídos capaces de funcionar con cierta independencia del coro.

Todo esto, si bien se mira, tiene que ver, por un lado, con el acceso material a los textos y, por otro, con su acceso interpretativo, ya que podemos leer solo aquellos textos que están a nuestro alcance y podemos interpretarlos solo a partir de lo que nos enseñaron y aprendimos: somos los lectores que nuestra historia, los demás y las circunstancias nos permiten ser<sup>22</sup>.

En nuestros tiempos, las librerías especializadas, las grandes bibliotecas y redes bibliotecarias y la circulación (legal o “pirata”) de textos en formato electrónico nos permiten acceder —no siempre fácil o gratuitamente, la verdad sea dicha— a fondos bibliográficos enormes, inabarcables; no obstante, un lector que no tuviera autoridades, enseñantes, colaboradores o compañeros que le ayudasen a orientarse en la red de recursos y a orientar, sobre todo, sus elecciones y prioridades, estaría perdido. Así que, si antaño el problema era recuperar y acceder a los textos, hoy en día el gran problema es cribarlos de forma inteligente.

Hablamos, algunos párrafos más arriba, de la función de control cultural (y aun político e ideológico) que desempeña el canon textual; debemos ahora reconocer su “utilidad”, por así decirlo, ya que el canon,

---

<sup>21</sup> “Un texto canonizado es un texto que entra a formar parte de un canon. Un texto canónico es, en cambio, un texto cuya organización significativa se construye e identifica con arreglo a las especificaciones (a los hábitos) previstos por el canon (la noción de canon sería, en este sentido, equiparable a la de *maniera*). Los textos canónicos (“manieristas”), por consiguiente, comportan muy pocos cambios (o ninguno) en los procesos de creación e interpretación textual. Son, por lo común, y aunque pueda sonar algo paradójico, textos triviales que no encuentran cabida, sino efímera, en canon alguno” (Lampis, 2013: 58).

<sup>22</sup> Naturalmente, esto no equivale a defender de forma contraintuitiva, y en contraste con la observación histórica, el inmovilismo de las prácticas interpretativas y semióticas: los efectos de las idiosincrasias, las singularidades y las contingencias que actúan en y sobre el sistema se acumulan, se entretrejen complejamente, y el sistema deriva.

por lo menos en tanto que estructura abierta y dinámica que participa en la autorregulación cultural, ofrece al lector un primer principio de orientación —lo que podría ser y aun debería ser un *primer* principio de orientación— en estos ámbitos y tiempos de proliferación excesiva de textos y lecturas. Aunque, claro, la operación (¿contrarreformista?) de calificar de “excesiva” cierta producción y circulación textual es y seguirá siendo materia de discusión y de debate.

### 3.3. La comprensión de lo leído

Sabemos que un mismo texto se suele interpretar de formas diferentes al variar las competencias (e ignorancias) de los lectores y los momentos y las circunstancias de recepción. ¿Es legítimo concluir, por ende, que existen infinitas lecturas posibles del texto? La mayoría de los investigadores sugieren cautela. Greimas y Courtés, por ejemplo, aun admitiendo sin vacilar que un texto puede originar diferentes interpretaciones (diferentes “isotopías de lectura”), insisten en la gratuidad de la hipótesis de que existe un número ilimitado de ellas, principalmente porque se trata de una hipótesis inverificable:

*La impresión de «apertura» infinita del texto la producen a menudo lecturas parciales: tal o cual secuencia del discurso, tomada separadamente, puede conllevar, en efecto, un gran número de isotopías; sin embargo, estas quedan en suspenso a causa de su incompatibilidad con las secuencias siguientes que tienen por función —entre otras— el desambiguar la secuencia poli-isótopa, no dejando subsistir en el texto global sino un número restringido de lecturas posibles. A las coerciones inscritas en el texto mismo, se agregan las del medio socio-cultural circundante: la competencia textual del lector se encuentra inscrita y condicionada por la episteme que abarca un estado semiocultural dado (Greimas y Courtés, 1990: 236).*

Así pues, no hay un número ilimitado de lecturas (ni siquiera si se considera el “gran tiempo” de las obras de arte). No obstante, dada la organización polifónica (o plurilingüística) de los textos no triviales, dada la no coincidencia de las enciclopedias del lector y del autor, dadas las derivas epistémicas y culturales y dadas las contingencias que intervienen en la circulación y la interpretación de los textos, quizá sí haya un número (muy) indefinido de ellas<sup>23</sup>. Habría que preguntarse, además, qué clase de lectura —profunda, detallada, documentada, analítica— habría que llevar a cabo para trazar los significados “exactos” del texto; lo que, en cierto sentido, equivale a preguntarnos: ¿por qué leemos? Solo un número muy exiguo de lectores acometen la ardua tarea de hacer coherentes, de forma metódica y comprobable, *todos* los aspectos de su interpretación del texto; y lo hacen, por lo común, a fin de poder producir una explicación crítica —si no científica— de lo que el texto trata de decir y de cómo lo dice.

¿En qué medida el texto es el producto de la actividad lectora? En opinión de Eco (1979), el texto es un sistema de artificios expresivos

---

<sup>23</sup>Eco (1979: 7) recuerda que Lévi-Strauss criticó su temprana *Opera aperta* porque, en opinión del célebre antropólogo, una obra escrita es siempre un objeto cerrado: un objeto dotado de propiedades específicas y analizables y que, por tanto, puede ser enteramente definido a partir de tales propiedades. Sin embargo, observa Eco, el lector está llamado a llevar a cabo “una serie de elecciones interpretativas que, si no son infinitas, si son por lo menos indefinidas, y en cualquier caso múltiples. ¿Por qué entonces no hablar de ‘apertura’? Postular la cooperación del lector no quiere decir contaminar el análisis estructural con elementos extra-textuales. El lector como principio activo de la interpretación es parte del cuadro generativo del propio texto”. Desde el punto de vista del lector, recuerda Manguel (1996: 100) que sus amigos y él tomaron la posibilidad de interpretar un mismo texto de formas diferentes como una prueba más de su libertad como lectores: “Si en la lectura no existía nada parecido a una ‘última palabra’, ninguna autoridad podía imponernos una lectura ‘correcta’. Con el tiempo nos dimos cuenta de que algunas lecturas eran mejores que otras: más informadas, más lúcidas, más estimulantes, más agradables, más perturbadoras. Pero aquella flamante sensación de libertad nunca nos abandonó, e incluso ahora, al disfrutar de un libro que cierto crítico ha condenado o al desechar otro que ha recibido cálidos elogios, me parece recordar con gran nitidez aquel sentimiento de rebeldía”.

que el destinatario debe actualizar, de modo que todo texto también prevé, *genética y estratégicamente*, las competencias lectoras necesarias para su actualización; el texto, en otros términos, a través de sus estrategias expresivas y narrativas, construye o por lo menos selecciona sus lectores.

El punto importante, aquí, es que si tiene razón Eco y el tema (y tono) general de un texto escrito —*topic* en inglés, *sujet* en francés y ruso— es algo que el lector, si no lo *aprende* de los demás, *infiere* (abductivamente) a partir de los primeros compases del texto (incluyendo el título, la portada, el nombre del autor, etc.), algo que finalmente orienta y dirige la selección y actualización de determinadas isotopías o recorridos de lectura, entonces es primordial comprender en qué se basa el lector para formular y seguir una inferencia dada y no otra. Naturalmente, el texto mismo (el intratexto) puede, a lo largo de la lectura, “sugerir” o “pretender” que se reconsidere, reformule y aun sustituya la hipótesis interpretativa inicial, pero las nuevas inferencias, así como la inferencia inicial, dependerán en todo caso de la competencia textual y cultural previa del lector, es decir, de sus saberes y hábitos intertextuales y extratextuales (saberes y hábitos que definen, no se olvide, tanto una memoria textual como un sistema de expectativas)<sup>24</sup>. El proceso interpretativo se resuelve así en un *paseo inferencial*, como lo llama Eco (1979: 118), por los repertorios de lo ya dicho. Durante este proceso, en el transcurso del paseo, al compás de las expectativas e inferencias activadas, confirmadas y descartadas, los significados del texto y los saberes del lector se amoldan, transforman y frustran mutuamente.

Podemos, por ende, concluir que un texto dado es trivial cuando no exige de las competencias previas del lector, dadas por supuestas, ninguna transformación: un texto trivial es absolutamente canónico y le pide al lector sólo lo que él ya conoce. La trivialidad o no trivialidad de un texto no dependería, pues, sólo de lo que el texto necesita y pide, sino también de lo

---

<sup>24</sup>Otro pequeño apunte personal: como lector, diría que al menos dos veces en mi vida me he enfrentado a textos narrativos que han desbaratado y desbordado por completo mis expectativas previas y mis primeras inferencias: *El castillo*, de Franz Kafka, y *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs.

que el lector conoce y puede dar. Para los niños muy pequeños, lectores y exégetas en ciernes, no hay textos triviales, mientras que para los lectores muy curtidos la trivialidad impera (casi) por doquier.

No será ocioso recordar, además, que lo que todo lector hace, es, en último término, producir —o intentar producir— una *interpretación consistente* del texto leído y que la consistencia de una interpretación depende de automatismos, hábitos y apuestas interpretativos que sólo pueden ser corroborados o enjuiciados a partir de determinados saberes de orden intratextual, intertextual y extratextual. Pero tales saberes no serían suficientes si no consideráramos que la comprensión del texto depende, asimismo, de las concretas circunstancias, regímenes y modalidades de lectura y de cómo se interpreta la propia práctica lectora: es la relación del lector con la lectura lo que ante todo orienta y determina la interpretación del texto.

En opinión de Eco (1979), por ejemplo, todo lector empírico tiene la obligación de aproximarse al Lector Modelo previsto por el texto, lo que implica el deber filológico de recuperar con la máxima fidelidad posible los códigos del emisor; por consiguiente, interpretar un texto escrito significa sobre todo actualizar semánticamente “lo que el texto, en tanto que estrategia, quiere decir a través de la cooperación con su Lector Modelo” (Eco, 1979: 179). Sin embargo, este “escrúpulo filológico” (Lampis, 2013) no puede ser considerado como un deber absoluto, al igual que no puede ser considerada como absoluta la disyuntiva establecida por el autor italiano entre una interpretación aceptable del texto, por un lado, y su mero uso o abuso, por otro. No por nada resulta posible referir a la distinción entre abuso textual y cooperación interpretativa lo que sostiene el propio Eco acerca de la distinción entre cooperación interpretativa e interpretación crítica: “las fronteras entre estas dos actividades son muy lábiles, y hay que establecerlas en términos de intensidad cooperativa y de claridad y lucidez en el exponer los resultados de la cooperación realizada” (Eco, 1979: 183). Se dan, de hecho, abusos textuales perpetrados por críticos y

hasta por comunidades científicas<sup>25</sup>.

¿Contamos, pues, con diferentes tipos de lectura? Desde luego. Si tomáramos en cuenta, por ejemplo, la modalidad y la cantidad de *trabajo interpretativo* que el lector realiza con el texto, podríamos indicar, al lado de la ya clásica dicotomía “lectura intensiva-lectura extensiva” y a la ya referida “lectura analítica-lectura ingenua”, los siguientes tipos: lectura automática, lectura superficial, lectura profunda (o estudio), lectura obsesiva, lectura empática, lectura salvaje (una lectura no sólo ingenua, sino también asistemática, casual, irreflexiva), lectura anárquica (en contra de toda autoridad crítica o lectura canónica, defendida por autores como Susan Sontag y Hans Magnus Enzensberger), lectura crítica, lectura científica, etc.

Si consideráramos, en cambio, los fines u objetivos que se persiguen con la lectura, tendríamos: lectura de entretenimiento (o de evasión, y hasta “narcótica”), lectura de formación, lectura práctica (para aprender a “hacer cosas”), lectura informativa, lectura explicativa, lectura ideológica, lectura estética, lectura ritual, etc. O según la causa: lectura obligatoria, lectura aconsejada, lectura regalo, lectura curiosa, lectura casual, etc. O según los momentos y la frecuencia: lectura rutinaria, lectura ocasional, lectura a largo plazo, lectura para ratos libres, etc. O según el lugar: lectura escolar, lectura doméstica, lectura de playa, lectura para viajes, etc.

Ya lo dijimos: hay muchos lectores (y aun más leyentes) y muchas lecturas posibles (que se alternan, se superponen, se entretajan, se excluyen, coexisten, etc.). Sin embargo, lo que aquí de verdad importa es que todas estas formas y ritmos de lectura constituyen otras tantas maneras de interpretar el trabajo textual y de acceder al significado del texto. El lector

---

<sup>25</sup>En todo caso, “el significado de un texto se amplía de acuerdo con la capacidad y los deseos del lector [...]. Esa trasmigración del significado puede enriquecer o empobrecer el texto mismo; inevitablemente, lo contamina de las circunstancias del lector” (Manguel, 1996: 222-223). El crítico o estudioso textual no sería, en este sentido, sino un tipo especial de lector, “un lector cooperante que, tras actualizar el texto, cuenta [¿narrativiza?] sus propios pasos cooperativos, y vuelve evidente el modo en el que el autor, a través de su estrategia textual, lo ha llevado a cooperar de esa forma” (Eco, 1979: 183).

no es una entidad abstracta, nadie lo olvide, ni lo es el texto, ni lo es la interacción que se lleva a cabo con la lectura, y es en el transcurso de esta interacción cuando los lectores hacen (y dan sentido) a los textos a la vez que los textos hacen (y dan sentido) a los lectores. En plural. Porque si no hay textos aislados, sino sólo intertextos, tampoco hay lectores aislados, sino sólo... ¿interlectores?

Yo, así como Ud., supongo, no decidí aprender a leer. Me enseñaron, no más. A mí y a todos los de mi generación. Y nos costó unos añitos aprender a hacerlo con cierta fluidez. Tampoco decidí adquirir el hábito de la lectura. Había libros, por ahí. Al leer las palabras que contenían en su interior (bajo la mirada complacida de algunos adultos y la perpleja de algunos otros), uno descubría que decían cosas y contaban historias interesantes, bellas, asombrosas. Caí en ello poco a poco y ya es parte de lo que soy. Pero sólo sigo la estela de, participo en y me lanzo hacia otras innumerables lecturas. Si bien se mira, es la cultura en que integro y que me integra la que lee y se lee, escribe y se escribe.

Así que podemos llevarnos a la cumbre de algún monte, si queremos, como lo hizo Petrarca, nuestro bonito ejemplar de bolsillo de *Las confesiones* para leer algún pasaje inspirador. El trabajo de los que editaron y fabricaron el libro, el trabajo del hombre que lo escribió (y de cuya autoría no dudaremos ni un instante), el trabajo de aquellos cuyas obras Agustín leyó (¿en voz alta?), comentó, criticó, el trabajo de los desconocidos que preservaron de las injurias del tiempo y del olvido el texto agustiniano (y su lengua, y su enciclopedia), el trabajo de todos nuestros enseñantes y de todos los intérpretes que nos han aconsejado y desafiado y que han orientado nuestra lectura, el trabajo que suponemos realizarán aquellos a quienes nos dirigimos (queridos amigos): todo eso irá con nosotros. Ni ahí arriba vamos a estar solos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. y COMPAGNON, A. (1979). "Lettura". En *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8, 176-199. Turín: Einaudi.
- CASSANY, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama.
- CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (eds.) (2009 [1995]). *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Trad. de M. Maniaci. Bari-Roma: Laterza.
- CHARTIER, R. (1995). "Lettura e lettori «popolari» dal rinascimento al settecento". En *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Cavallo y Chartier (eds.), 317-335. Bari-Roma: Laterza.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- FOUCAULT, M. (2011 [1970]). *El orden del discurso*. Trad. de A. González Troyano. Barcelona: Tusquets.
- GILMONT, J.-F. (2006 [2004]). *Dal manoscritto all'ipertesto. Introduzione alla storia del libro e della lettura*. Trad. de L. Rivali. Milán: Le Monnier.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2016). "Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 631-659.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Ed. española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.
- GUBERN, R. (2010). *Metamorfosis de la lectura*. Edición digital: Titivillus.
- LAMPIS, M. (2013). *Tratado de semiótica sistémica*. Sevilla: Alfar.
- LOTMAN, I. M. (1998 [1973]). "Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 42-62. Trad. de D. Navarro. Madrid: Cátedra.
- MANGUEL, A. (2014 [1996]). *Una historia de la lectura*. Trad. de E. Hojman. Buenos Aires: Siglo XXI.

- PARKES, M. (1995). “Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell’alto medioevo”. En *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Cavallo y Chartier (eds.), 71-90. Bari-Roma: Laterza.
- PETRUCCI, A. (1995). “Leggere per leggere: un avvenire per la lettura”. En *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Cavallo y Chartier (eds.), 411-437. Bari-Roma: Laterza.
- SINI, C. (2012). *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*. Milán: Jaca Books.
- SONTAG, S. (1984 [1964]). “Contra la interpretación”. En *Contra la interpretación y otros ensayos*, 15-27. Trad. de H. Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.

Recibido el 1 de marzo de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.

## BREVE TEORÍA DE LA LECTURA NATURAL<sup>1</sup>

### BRIEF THEORY OF NATURAL READING

**Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA**

Universidad de Salamanca

deavila@usal.es

**Resumen:** Aunque son muchas las maneras de leer, solo una parece crear al lector: la que en este artículo se califica, recurriendo a una licencia irónica, de *natural*. Dicho modo lector exige sin duda movilizar el cuerpo para reconstruir presencia a partir del lenguaje, pero también, y ante todo, creer en lo leído y confiar en quien lo ha escrito como comprometedoras condiciones de posibilidad cuasi-trascendentales de esa experiencia lectora.

**Palabras clave:** Lectura. Presencia. Cuerpo. Creencia. Confianza.

**Abstract:** Although there are many ways of reading, only one seems to create the reader: the one that in this article is considered, resorting to an ironic license, as *natural*. This reading mode undoubtedly requires mobi-

---

<sup>1</sup>Este artículo se enmarca en el proyecto I+D *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2017-83932-P.

lizing the body to reconstruct presence from language, but also, and above all, believing in what has been read and trusting in whoever has written it, as compromising and quasi-transcendental conditions of possibility of that reading experience.

**Key Words:** Reading. Presence. Body. Belief. Trust.

## 1. “SOLO SE LES OCURRE A LOS TEÓRICOS DE LA LITERATURA...”

1.1. Son numerosas las teorías de la lectura. Cada corriente de pensamiento lingüístico o literario sostiene la suya, explícita o implícita, pero la mayoría arrastra un sesgo escolástico e intelectualista. Así sucede con la teoría de la recepción, con la de la respuesta lectora, con la deconstructiva, etc. Quizá solo aquellas que se apoyan en las neurociencias y en las ciencias cognitivas<sup>2</sup> están hoy en condiciones de evitar ese sesgo, aun a costa de incurrir en otro: el de pensar el acto lector casi exclusivamente desde el biologismo, siendo la lectura, como parece, una práctica eminentemente cultural; e incluso la práctica cultural por excelencia para nosotros, los hijos platónicos —y no socráticos— del escrito.

1.2. Hay que llamarse Roman Ingarden para mantener, desde la academia, que únicamente a los teóricos de la literatura se les ocurre desechar la plena y efectiva experiencia de la obra literaria, tal y como esta se constituye en la conciencia del lector, y ocuparse exclusivamente de estructuras verbales y de rasgos de estilo (2005: 118; 333). O que ser Pierre Bourdieu para tildar, desde el Collège de France, de “filologistas” —amparándose en M. Bajtín— las lecturas que tratan los textos literarios

---

<sup>2</sup>A propósito de la cognición lectora, y de sus fundamentos neurofisiológicos, pueden consultarse el monográfico de *Poetics Today* preparado por Richardson y Steen (2002) y las investigaciones de Dehaene (2007) y de Wolf (2008). A ella atienden también en la presente publicación los textos de Gamoneda, López de Silanes, Bermúdez y Patoine.

como cadáveres destinados a la disección en lugar de como obras vivas, en las que el autor y la sociedad hacen apuestas capitales (1980: 34; 2001: 59-60). O que responder por Ricardo Piglia para sugerir, con una doble legitimidad de escritor y de profesor, que en la crítica literaria podría verse un tipo de lectura criminal, en la que se lee un libro contra otro lector (Piglia, 2005: 35), y se instrumentaliza el texto con fines de competición social. Pero lo que no cabe poner en cuestión es que si bien hay múltiples lecturas —porque el ser se lee de muchas maneras, además de decirse de otras muchas (Aristóteles)—, la que menos suele interesar a los estudiosos es justamente la más practicada, esto es la lectura ordinaria. Una lectura ni técnica ni profesional a la que, siguiendo la tradición fenomenológica, sería lícito —aunque ambiguo— calificar de “natural”, como se habla de “lógica natural” para distinguir los recursos argumentativos pertenecientes a las lenguas naturales de las arquitecturas deductivas de los lenguajes lógico-formales. Leer naturalmente es leer inocentemente o, lo que viene a ser lo mismo, leer para vivir el acontecimiento del sentido en el acto lector.

1.3. Sería posible dudar de que exista semejante lectura natural o ingenua, ya que no solo se aprende con trabajo a leer, sino que también se programa y se evalúa socialmente la lectura, con muy diversos procedimientos y en el interior de estrictos marcos normativos (el sistema de enseñanza y el campo cultural, fundamentalmente)<sup>3</sup>. Ahora bien, el tan a menudo evocado “milagro” del acto lector, que nos hace cambiar de mundos con solo abrir las páginas de un libro, es un fenómeno semiótico que, una vez dominada su mecánica, se produce con una espontaneidad insólita. Para el lector habitual de obras figurativas —y figurativa es la mayor parte de la literatura, salvo algunas manifestaciones líricas, y aun estas...—, procesar el texto equivale a entrar, inmediata e irreflexivamente, en un universo paralelo fabricado de palabras pero que se impone a nuestra percepción, y

---

<sup>3</sup>Ver, en este mismo número, el texto de Mirko Lampis, “La insostenible soledad de la lectura”. No estará de más insistir en que “natural” debe entenderse, aplicado a “lectura”, como una provocación, puesto que no hay lectura en la naturaleza. Lo “natural” en la lectura no es sino una “segunda naturaleza”, intrínsecamente cultural.

donde se genera abundante experiencia, sensible, emocional y cognitiva. Sobre el poder que esa experiencia tiene de modificar nuestra existencia, o de producir existencia sin más, ya se ha escrito muchas veces —“No lean para divertirse, como leen los niños, ni para instruirse, como leen los ambiciosos”, recomendaba Flaubert, “sino para vivir” (2014: 5229)—. Con todo, lo escrito nunca resulta suficiente, en vista de que numerosas lecturas filológicas o escolásticas siguen empeñadas en neutralizar la constitución del texto literario en tanto objeto estético con el fin de mejor reducirlo a artefacto protocolario, y de ignorar así la comprometida dimensión vivencial de la lectura.

1.4. No es el caso, claro, de los escritores, que si lo son es porque antes han sido lectores ingenuos o intuitivos, atrapados desde muy pronto en la bulliciosa red de los sentidos textuales; y capaces, como se lo desea Italo Calvino a sus personajes en *Si una noche de invierno un viajero*, de “recobrar una condición de lectura natural, inocente, primitiva”, renunciando a “desgarrar las páginas con análisis intelectuales”, para “absorber las frases en los circuitos de la mente y transformarlas en fantasmas interiores, en lo que es personal e incommunicable”. Esa es la lectura que incita al lector a serlo, que lo incorpora, cogiéndolo por la mano —por el cuerpo, diremos—, al campo literario; la que lo empuja a apreciar la lectura e incluso, con el tiempo, a *ser lectura*.

1.5. Acaso no haya muchos investigadores dispuestos a confesar que alguna vez leyeron así<sup>4</sup>; o que aún lo hacen cuando, abandonándose a

---

<sup>4</sup>Terminado el presente texto, hemos conocido estas impagables declaraciones de Pierre Bourdieu, cuya transcripción aquí es obligada: “(...) los autodidactas dan testimonio de una especie de necesidad de lectura que de cierto modo la escuela destruye para crear otra, con otra forma. Hay un efecto de erradicación de la necesidad de lectura como necesidad de información: aquella que toma el libro como depositario de secretos, de secretos mágicos, climáticos (con el almanaque para prever el tiempo), biológicos, educativos, etc., que considera el libro como una guía de vida, como un texto al que se le pide un arte de vivir, siendo su modelo por excelencia la Biblia. Pienso que el sistema escolar tiene el efecto paradójico de desarraigar esta expectativa —cabe alegrarse por ello o deplorarlo—, esta expectativa de profecía, en el sentido weberiano de respuesta exhaustiva a todos los problemas de la existencia. El sistema escolar desalienta esa expectativa, y al mismo

la creencia en lo leído, recuperan, contra todo escepticismo profesional, la actitud natural ante la lectura<sup>5</sup>. Tal resistencia se diría lógica: que el lector se adhiera a lo que se lee, al menos en la primera fase de la experiencia lectora, les suele parecer a los especialistas ya una evidencia (Todorov, 1978: 17), ya un misterio (Charles, 1998: 26). Nosotros pensamos que dicho modo de leer no es ninguna de las dos cosas, sino una compleja práctica cultural, constitutiva de una *forma de vida*, que merece ser explorada, y que hoy puede entenderse con la ayuda de la semiótica y, en cierta medida, de las ciencias cognitivas. A ello dedicaremos las próximas páginas.

## 2. CAMBIAR DE MUNDOS

2.1. Nada más fácil y agradable, para el lector, que ponerse a leer. Sin embargo, es esa una operación que la opinión común y la promoción cultural reputan, con justicia, de “mágica”: al abrir el libro, quien lee se desprende de su mundo e ingresa en un contramundo o antimundo (Handke, 1990: 19) que lo conmocionará, y con el que sostendrá una intensa relación, carnal y espiritual a la vez. En efecto, además de absorber su atención sensible y de estimular sus pasiones, el contramundo leído le revelará valores y cualidades que el lector pena por encontrar en la cotidianidad (Ingarden, 1983: 247-252); juntos, valores y cualidades le permitirán intuir algo así como un más allá del sentido, como una suerte de ultrasentido o de *anticipación de una vida verdadera*, ya no del todo profana (Greimas,

---

tiempo aniquila cierta forma de lectura. Uno de los efectos del contacto ordinario con la literatura cultivada es el de destruir la experiencia popular, para dejar a la gente formidablemente desposeída, es decir entre dos culturas: entre una cultura originaria abolida y una cultura cultivada que se ha frecuentado lo suficiente como para no poder ya hablar del tiempo y de la lluvia, como para saber todo lo que no hay que decir, sin tener ninguna otra cosa que decir. Y pienso que este efecto del sistema escolar, que jamás se menciona, es del todo sorprendente cuando se lo reconstruye en relación con los testimonios históricos [sobre la lectura] que nos han sido legados.” (1984: 179).

<sup>5</sup>Con mayor explicitud, el lector natural no efectúa, al leer, ninguna especie de *epojé*, de suspensión de la creencia o de puesta entre paréntesis de lo sentido y de lo pensado: se limita a experimentarlo, como veremos, en carne propia.

1987: 78), aunque tampoco inequívocamente sagrada. No es extraño, por tanto, que el lector vocacional quede afectado al leer, y que la lectura sea el evento más relevante de su forma de vida, aun cuando a menudo no pueda dedicarle más que algunos ratos perdidos.

2.2. Durante el tiempo que dura la *fractura estética* impuesta por el leer, se reduce hasta casi desaparecer la diferencia entre el sujeto y el objeto, entre la conciencia lectora y el contramundo o antimundo leído. Un ejemplo de ello es el conocido relato de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*, en el que la ficción ingresa en la realidad desde el mismo momento en que la realidad se pone en manos de la ficción a través de la lectura. Si tanto es el poder del texto literario que por su medio llegan a confundirse los niveles ontológicos, no sorprenderá tampoco que la palabra “magia” se aplique literalmente a la lectura, ni que la conmoción del lector tenga un alcance cuasi sacramental<sup>6</sup>. Naturalmente, pareja comunión entre el que lee y lo que lee exige condiciones sociales de posibilidad previas; y ni todo el mundo la desea, ni es la única manera de leer. Pero sí resulta la más significativa, por culminar en ella la vivencia de la lectura espontánea que forja al lector y que le hace ser lo que es en cuanto lector; y, cuando cristaliza en forma de vida, en tanto sujeto social sin más. Porque, como se sabe, el lector no regresa inalterado de la lectura natural —si es que se regresa: en el cuento de Cortázar no lo hizo—. Y eso aun habiendo, paradójicamente, reforzado también su propia identidad tras la actuación lectora.

### 3. FÍSICA Y METAFÍSICA DEL SENTIDO

3.1. Ahora bien, el mundo es físico, y el sentido, del que está hecho el contramundo o antimundo en el que entra el lector por la puerta de la lectura, no. O, al menos, el sentido no semeja tener de físico sino lo que tiene de material el soporte de la escritura, el papel y la tinta, o la pantalla y el píxel. Sobre tal presunta evidencia empírica se apoyan aquellos que

---

<sup>6</sup>Recuérdese que el campo literario absorbió, desde el siglo XIX, algunos de los valores hasta entonces propios del campo religioso (Viala, 1985; Bourdieu, 1992).

han divulgado la idea, manida en el campo de la teoría de la literatura, de que la lectura es solo un ejercicio de la imaginación; y lo leído, una ficción.

3.2. Con todo, el amor de la lectura no está condenado por necesidad al desengaño ontológico —a la desventajosa comparación de la apariencia con el ser—, ni a la desilusión lógica —a la improbable confrontación de la ficción con la verdad—. Justamente, los semiólogos actuales, obligados a formarse en neurociencias y en ciencias cognitivas o, lo que es lo mismo, a practicar un poco el materialismo científico, se han propuesto devolver el mundo a las palabras y las palabras al mundo, e incorporar la verdad del ser a dicha restitución del vínculo originario de la *physis* con el *logos* (Petitot, 2011). El objetivo principal de la semiótica contemporánea es por ende suturar la herida nominalista que desde hace demasiado tiempo separa la sustancia y la forma de los signos, herida por la que se escapa la esencia misma del sentido, la “vehemente trascendencia ontológica” del lenguaje (Ricoeur, 1975: 321). Y si los investigadores literarios quieren estar a la altura de ese proyecto, parece lógico esperar que den cuenta de la lectura natural antes que de las lecturas profesionales; es decir, que expliquen cómo la lectura ordinaria disuelve los límites entre las palabras, el mundo y el ser, haciendo que, para el lector espontáneo, *el lenguaje sea el ser enunciándose en presente*<sup>7</sup> (Coquet, 2007: 62-63).

3.3. Pues sucede que, excepto para el lector distanciado, aquel que se niega a constituir el texto como un objeto estético, manteniéndolo —contra la voluntad del propio texto, nos atreveríamos a decir— en su condición primaria de artefacto verbal, la escritura de la obra literaria figurativa produce y reproduce lo real humano, a lo que está anclada *ab origine*. Y su lectura produce y reproduce la experiencia de ese vínculo en una permanente demostración de que, para el hombre que lee, el lenguaje es el lugar donde se afirma su aprehensión del mundo, si bien bajo figura estética de contramundo o de antimundo. En esta agregación de uno o dos prefijos al genérico “mundo” compartido se marca la libertad condicional

---

<sup>7</sup>Formulación cuyo antecedente casi literal es la célebre sentencia de H.-G. Gadamer: “El ser que puede ser comprendido es lenguaje” (2012: 567).

de la literatura respecto de las estructuras dadas en él.

3.4. Siendo así la ontología para el hombre, ante todo o al menos también, una ontología verbal, se diría deseable que la teoría de la lectura natural oponga el principio de la realidad del lenguaje al principio de la inmanencia del texto; y que ello requiere esclarecer, preliminarmente, de qué modo se funden, en la logosfera humana, el ser y la palabra o, desde el punto de vista de la ciencia, la materia-energía y el signo.

#### 4. CONVOCAR LA PRESENCIA

4.1. Materia y energía son, en efecto, los constituyentes básicos de un mundo descrito por la ciencia como un continuo en movimiento, como un verdadero *campo de fuerzas*, anterior a toda palabra y condición de posibilidad de esta. Un campo de fuerzas que el cuerpo explora, de entrada, mediante los sentidos, y a cuyas modulaciones la conciencia atribuye después valencias eufóricas o disfóricas, en función de si se siente atraída o repelida por ellas; de si allí anticipa, por ejemplo, una promesa o una amenaza. De esta suerte surgen las primeras articulaciones semióticas que hacen del campo de fuerzas un *campo de presencia*, en el cual *hay algo* que concierne al cuerpo-conciencia, y a lo que por ello mismo este último convierte en su *campo de percepción*.

4.2. Pero el cuerpo-conciencia hace algo más que vincularse sensorialmente con el mundo y que percibir en él indefinidas presencias, sugestivas o intimidatorias. En un tercer momento, trabajando sobre los umbrales de la materia y de la energía, el cuerpo-conciencia fuerza la aparición de figuras cuyas valencias latentes se adensan hasta transformarse, para él, en los valores del significado. De ese proceso de semiotización del entorno emergerán al unísono, por una parte, un genuino sujeto, una instancia enunciativa, y por otra su necesario correlato, un mundo ya no solo sensible y perceptible, sino también enunciable; esto es, un campo de presencia transmutado en *campo de discurso*. Dicho de otra guisa: el cuerpo-conciencia, que empieza tomando posición, sensorial y perceptiva,

en su campo de presencia, tras semiotizarlo pasa a referirse a él y a referirlo mediante el gesto y la palabra, confundidos en el momento inaugural del lenguaje, por necesidad indeterminable.

4.3. El anterior esbozo de la génesis de la presencia, y de su sentido para el hombre, podría entenderse, si se quiere, como un pequeño mito de origen incorporado al imaginario epistemológico de la teoría semiótica. Un mito que sirve, por mor de la paradoja, a la ciencia, pues explica, aun vagamente, el prodigioso entrelazamiento inicial de la materia-energía y del signo, del mundo y la palabra, antecedente necesario para el constatado y mil veces aludido milagro de la lectura como experiencia de una realidad que se troca en lenguaje, y de un lenguaje que deviene realidad, tal las dos caras aparentes de una cinta de Moebius.

4.4. Pareja reversibilidad, la propia del universo humano como continuo semiofísico (Petitot, 2011), hace de la presencia del lenguaje, de la llamada *existencia semiótica*, una verdadera donación de la presencia del mundo, después de que esta haya sido dada, una primera vez, por la percepción. Sobre la segura interrelación de esas dos presencias, la de las palabras y la de las cosas (objetos, estados del mundo, acontecimientos), vendrá a apoyarse otra imprescindible seguridad posterior del sujeto semiótico: la de que, mientras sea sujeto, podrá expresar lo real, el espacio-tiempo significativo, remitiéndolo a sí mismo como centro enunciativo. Una seguridad con consecuencias ontológicas que, a menudo, se manifiesta más rotundamente para la vivencia poética que para la inteligencia filosófica. Jorge Guillén escribe, en *Aire nuestro*:

*Heme aquí solidario  
del día tan repleto,  
sin un solo intersticio  
por donde se deslice  
la abstracción elegante de una duda.  
Duden con elegancia los más sabios.  
Yo,*

*no ¡Yo sé muy poco!  
Por el mundo asistido,  
me sé, me siento a mí sobre esta hierba  
tan solícitamente dirigida.  
¡Jornalero real!  
También de mi jornada jornalero,  
voy pisando evidencias,  
verdores.*

4.5. El trabajo del sujeto, en este caso del sujeto poético, de ese “yo” aislado por el encabalgamiento versal y sobre el que pivota todo el discurso, es “pisar evidencias”; y, claro está, escribir que se las pisa, para hacer sentir y percibir que se pisan evidencias durante la lectura. Una re-viviscencia de la presencia del mundo en la presencia del texto que eleva la escritura y la lectura, íntimamente relacionadas como veremos, a un equivalente de la experiencia del ser; a un *fenómeno*, en suma, esbozado así por otro poeta, Fernando Pessoa, en *El libro del desasosiego*:

*La literatura es [...] la realización sin la mancha de la realidad  
[...] Creo que decir una cosa significa conservarle la virtud y  
despojarla del terror. Los campos son más verdes en el decirlos  
que en su verdor. Las flores, si se describen con frases que las  
definan en el aire de la imaginación, tendrán colores de una  
permanencia que la vida celular no permite [...] En la palabra  
está todo el mundo contenido, y en la palabra libre está contenida  
la completa posibilidad de decirlo y de pensarlo (2002: 246).*

4.6. Claro que no es imprescindible ser un poeta perdidamente abierto a la presencia del mundo, como Guillén, ni tampoco a la presencia del lenguaje, como Pessoa, para apreciar la “realización” del ser en la

reversibilidad del mundo y del lenguaje. Diecisiete siglos antes de Cristo, alguien le escribió a su corresponsal en una aldea de Mesopotamia (*apud Manguel, 2018: 3*):

*Bulattal me ha traído tu mensaje. Tus palabras me han llenado de placer. Tuve la impresión de que tú y yo nos habíamos encontrado y de que nos habíamos abrazado.*

Y ese mismo abrazo se reproducirá veinte siglos después de Cristo, cuando un publicitario pergeñe el siguiente cartel-slogan para los correos tradicionales, dando prueba de que, para los hombres, de la escritura brota la más intensa vivencia de la presencia:

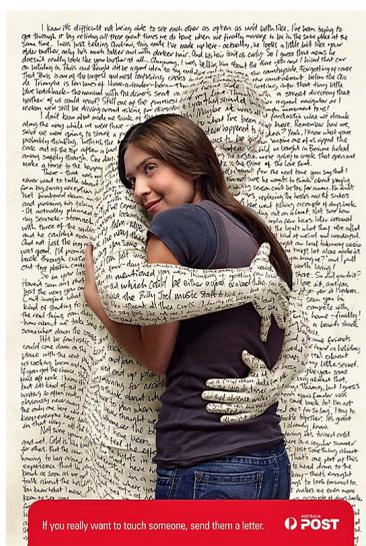
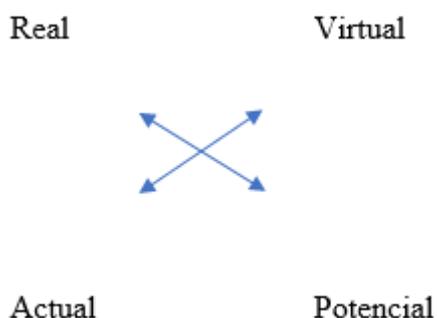


Figura 1. Publicidad de los correos australianos.

4.7. La presencia, primer modo de significación de lo que existe (Fontanille y Zilberberg, 1998: 91), no es sin embargo continua ni uniforme, puesto que si lo fuera el sujeto retornaría a su (mítica) indiferenciación originaria con el mundo, y cesaría de ser sujeto; y, por tanto, dejaría de ha-

ber propiamente mundo, y también intención y lenguaje. La presencia está entreverada, primero, de *ausencia*, su correlato dialéctico; de hecho, en instituir lo presente sobre lo ausente, y viceversa, consiste la enunciación (Lacan: 1966: 237-322). La presencia instituida es graduada después por la instancia enunciativa de suerte que las apariciones textuales resulten relativamente lejanas o cercanas, densas o ligeras, según un juego de modulaciones que confiere a la manifestación verbal una profundidad estratificada en distintas capas de existencia sensible. Estas, las capas de existencia sensible, aun teniendo una naturaleza continua, han de verse categorizadas a la vez por decisión de quien escribe y de quien lee, traducándose en niveles de existencia semiótica. De lo contrario, el texto y las palabras que lo componen no podrían ser inteligibles, estabilizarse como objeto cognitivo.

4.8. La categorización de la presencia distingue en ella cuatro grados de proximidad o de distancia, de concentración o de disolución, cuatro modos de existencia semiótica, articulados en sistema sub-lógico:



- Grado *real*: el de lo que *es efectivamente*;
- Grado *virtual*, contrario del primero: el de lo que solo *puede llegar a ser*;
- Grado *actual*, contradictorio del virtual y complementario del real: el de lo que *está en trance de ser*, estación de paso entre lo virtual y lo real;
- Grado *potencial*, contradictorio del real y complementario del virtual: el de lo que *una vez fue* y quedará pronto archivado como virtual.

Siendo, claro está, los grados actual y potencial también contrarios entre sí, como lo son el real y el virtual (Fontanille, 2003: 67-69).

4.9. Recurramos de nuevo, para ejemplificarlos, a las tesis sobre la lectura que Italo Calvino despliega en *Si una noche...* Su narrador-personaje afirma que leer es siempre “enfrentarse, a través del texto, a alguna otra cosa”. Una cosa que, o bien forma parte de un mundo “pensable e imaginable” (esto es, *virtual*), o bien “ha existido y ya no existe” (es decir, que ha pasado a ser *potencial*), o bien “se teme o se desea” (verbigracia, que ya es inminente, pues la emoción *actualiza* esa cosa), estando entonces “a punto de ser” (o sea, cercana a *realizarse*); y que, cuando se realiza, introduce al lector en “una esfera suspendida en otro tiempo y otro espacio” (Calvino, 2013: 89, 219).

4.10. Así es como la lectura del texto figurativo ejecuta la función simbólica, regulando las escalas interdefinidas de la presencia/ausencia de un mundo en las palabras y de las palabras en el mundo. El maestro japonés Yosa Buson (1715-1783) escribió estos dos haikus que exponen el enlace entre presencia y ausencia, discursivas y ontológicas, visto desde el prisma del transcurso del tiempo:

*Crepúsculo de cerezas.  
También hoy se ha convertido  
en pasado.*

*Los días lentos  
se apilan, evocando  
un viejo antaño.*

En el primer poema la plenitud sensible del hoy, cuya plasmación es la clave de tantos haikus (un “crepúsculo de cerezas”), es captada sin embargo en su inexorable fluir hacia atrás, en su paulatino mudarse en la *inanidad* de un ayer ya solo potencial (“se ha convertido en pasado”). En el segundo poema, otro pretérito aún más hundido en la distancia temporal

(“un viejo antaño”), y por tanto puramente *virtual*, es atraído hacia el ser por un acto de “evocación” demorada que lo *actualiza*, oponiéndose a su *vacuidad*, y que instala, en lugar de esta, la *carencia* de lo que se recuerda y se echa de menos. La articulación de esas cuatro formas de existencia —la plenitud real del hoy, la inanidad potencial del ayer, la vacuidad virtual de un pretérito aún más “viejo”, y la carencia actual— en un presente de nostálgicos “días lentos”, implanta en la lectura toda la profundidad posible para la experiencia a la vez del tiempo y de la presencia, y para la del sentido asociado al tiempo y a la presencia<sup>8</sup>.

4.11. Naturalmente, los fenómenos a que da lugar la gradual convocación de la presencia, por medios simbólicos, en la escritura figurativa, dependen en su totalidad de un modo de lectura que reconoce en los textos cuanto tienen de *energeia*, de vivencia del sentido durante el acto lector. Quien lee ha de lograr reconstituir la presencia amarrando la realidad a su descripción verbal o, como diría Ingarden, superando el mero registro mecánico de las palabras del texto para aprehender los objetos intencionales a los que aquellas se refieren, sin los cuales las palabras se vacían de toda denotación y de toda facultad para forjar un mundo o contramundo; y los lectores quedan privados de toda competencia para asir, como sucede durante la lectura natural, “las cosas mismas” implicadas en las oraciones (Ingarden, 2005: 59-60).

## 5. LA DOCILIDAD DE LA LECTURA

5.1. La captación de los referentes intencionalmente denotados por las palabras del texto (objetos, estados de cosas, sucesos) ocurre porque el lector se representa la presencia del mundo que el autor convoca en la escritura, en un acto de re-producción, corporal y mental, segundo con

---

<sup>8</sup>Ver una ampliación de este punto en Fontanille y Zilberberg (1998: 91-111). Cabría comparar también significativamente los desarrollos semióticos sobre la presencia con ciertas tesis convergentes de la “estética del aparecer” en la obra de Martin Seel (2011).

respecto al primero, el ejecutado por el escritor. Ese acto resulta segundo cronológica, pero también fenomenológicamente, porque el seguir a la escritura es asimismo, etimológicamente, secundarla —“secundar” procede de la misma raíz latina que “seguir”, *sequere*; y esta del indoeuropeo *\*sekw*, de donde se deriva igualmente “signo”—. El lector, así, deviene una réplica del autor. Un autor que, mediante la escritura, “capta el acontecimiento en una forma” (Handke, 1990: 39), con el fin de que el lector, durante la lectura, “haga renacer el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento” (Benveniste, 1976: 25).

5.2. La docilidad que tal comportamiento supone se debe a que leer y escribir son prácticas gobernadas por unas mismas reglas, perceptivas y cognitivas, las reglas que regulan la transposición semiótica de su fenómeno propio, la encarnación verbal de una experiencia de conciencia. La psicología del lenguaje, en efecto, nunca ha sostenido nada diferente: la producción y la recepción de los enunciados verbales son solidarias, de suerte que comprender ambas requiere del concepto, es cierto que matizado, de *espejularidad* (Schaeffer et Todorov, 1995: 421). Primero incluso que ella, la fenomenología ya había insistido en que la obra literaria era una norma para su lector, quien debía ante todo aceptar su guía y entregarse a la lectura desde “la fidelidad”, “la sumisión” e incluso “la alienación”, permitiéndole que “se impusiera” a él hasta “reprimir su imaginación y su entendimiento” (Dufrenne, 1953a: 86; 1953b: 661). La lectura queda en consecuencia sometida a un extraño contrato cuyos términos no pueden sino generar cierto malestar en la conciencia política contemporánea. Escuchemos a otro escritor, P. Quignard (1997: 40):

*Es sorprendente que un individuo se apodere de un pequeño paquete de páginas impresas. Es notable que acepte sin embarazo el punto de vista de otro individuo. Es curioso que asuma justificar, leyendo, el empleo unilateral de una lengua [...] desertada por su mismo autor; el uso de un código que jamás se explicita ni se domina, y cuyas leyes no toleran que las ponga en discusión. En nuestra lengua, se le llama un lector.*

5.3. Descartado que el escritor esté en condiciones, como conjetura P. Quignard, de hacer un uso plenamente “unilateral” de la lengua —lo que casi equivaldría a refrendar la existencia de un lenguaje privado, algo que ya Wittgenstein, y el mismo Marx, habían tenido por imposible—, el autor francés probablemente acierta en casi todas sus otras afirmaciones. Y, en particular, en lo implicado por estas: que el lector, antes de nada, *acepta y asume* lo que lee, salvo que opere en modo crítico radical. Es más, aún en este último caso, la crítica será siempre un ejercicio posterior a la reviviscencia intencional del sentido de lo leído; un sentido que, solo luego, se someterá a escrutinio distanciado.

5.4. La lectura natural, entonces, es una práctica a la que se entrega un sujeto intencional, el lector, que camina sobre las huellas dejadas por otro sujeto intencional, el autor. Las intencionalidades de uno y otro convergen en el texto literario, un objeto estratégico resultado de una programación cognitiva, y capaz de dar forma a la experiencia de ambos, a la experiencia en producción del que escribe y a la experiencia en recepción del que lee. Y todo ello a partir de su singular identidad fenomenológica como artefacto verbal (Iser, 1995: 195-286; Ouellet, 2000: 345-346).

5.5. Porque una de las hipótesis más insuficientes de muchas teorías de la lectura es la que ve, lo hemos recordado, al texto indefenso ante el lector, haciendo de él un blanco para sus proyecciones, ya psicológicas (sus emociones), ya sociológicas (su *ethos* y su *habitus*). Antes bien, el sentido primario del texto está materialmente inscrito en sus signos y hecho de un acuerdo social que precede a cualquier atribución por parte del lector: el lector debe someterse voluntariamente a él, que se le impone como primer paso para todo tipo de lectura. La vivencia del sentido trasciende así la experiencia psicológica (Ingarden, 1983: 94-103) y desafía, o al menos sacude, las determinaciones sociológicas del lector, contribuyendo a modificarlas. Las estructuras constatables de la textualidad son no solo la mediación concreta entre el productor y el receptor del texto, sino también un eficaz instrumento colectivo que modela a la par la percepción y la

autopercepción psicológicas y sociales del lector, como antes ha modelado las del escritor.

5.6. Sería engañoso, por tanto, considerar la lectura ordinaria como subjetiva (impredecible) o como objetiva (predecible). Su intelección reclama más bien otro balance distinto entre el sujeto y el objeto, entre el lector y el texto, cuya distinción parece difuminarse mientras se lee (Iser, 1995: 188). Y ello tanto más cuanto que el lector es, genéticamente, aquello en que lo ha convertido su larga práctica lectora dentro del campo literario. Una práctica que alimenta esa verdadera forma de vida, coherente y persistente, a la que nos hemos referido, y que crea y recrea los modos de ser y de hacer del sujeto lector, en los que lo psíquico y lo social se subsumen mutuamente hasta resultar inseparables (Adorno y Horkheimer, 1989, 2016; Luhmann, 2005).

5.7. Si el texto es un dispositivo estratégico —lo esencial de escribir, y de corregir lo escrito, no consiste sino en buscar un determinado *efecto de lectura*—, habrá que indagar la manera en la que el lector acepta sus estrategias para regenerar el sentido y reconstituir, según los distintos grados ya consignados, la presencia de un estado del ser, el principal de los efectos de lectura de los textos figurativos. La primera y necesaria aceptación del texto por el lector va seguida de una inmediata entrada en colaboración con él: el lector deviene instancia de co-enunciación, de co-construcción semiótica, porque le presta al texto su cuerpo y su mente para que este desencadene sobre ellos una mimesis, una identificación activa, de entrada sensible, y después pasional y cognitiva, con los acontecimientos sensibles, pasionales y cognitivos figurativamente elaborados en la textualidad. El lector interioriza las situaciones del mundo de las que el texto da testimonio con su flujo verbal: leer es una experiencia que consiste en compartir las formas de otra experiencia que han quedado impresas, en tanto signos —sus trazos o huellas—, en el objeto semiótico que provoca y dirige la experiencia, el texto (Fontanille, 2011: 169-181).

5.8. La psicología dispone, para designar tan extraordinario suceso, del concepto de “experiencia vicaria” (Bandura, 1997). La fenomenología,

a pesar de sus originarias disposiciones antipsicologistas, no se refiere a la experiencia estética, y a la lectura en general, en términos muy alejados de los anteriores, lo que indujo a M. Dufrenne a afirmar que la disciplina era una “psicología sin psicologismo” (1953a: 6) —es decir, sin relativismo subjetivista—. En cuanto a la semiótica, cada vez más deudora de la fenomenología, y en convergencia parcial con las ciencias cognitivas, una vez trascendido su mito fundacional de la inmanencia del sentido, ya no le resta sino escuchar la lección que sobre el vínculo escritura-lectura le dan a menudo los mismos autores literarios, menos cargados de prejuicios escolásticos que los investigadores. Por ejemplo, del novelista G. Saunders es esta lúcida meditación sobre el famoso milagro de la lectura (2013: 20):

*No me conformo con emociones ligeras, quiero que sientas que estamos leyendo el mismo texto hombro con hombro y que si yo me inclino, tú te inclines, y que si la reina muere y digo que me da lástima, te dé lástima a ti también. Finalmente, las relaciones entre el escritor y sus lectores resultan conmovedoras y profundas porque, aunque sean sujetos diferentes, no lo son tanto: la frontera cae en si yo, escritor, le hago algo a la reina que a ti, lector, te obligue a retorcerte. Se trata de una intimidad cruzada entre seres, y creo que debe tener una representación neurológica: si doy un detalle físico, como “su ropa olía a grama recién cortada”, y tú tienes la misma sensación, supongo que lo que se disparó en mi cerebro al pensarlo es lo mismo que se dispara en el tuyo al leerlo. Es sorprendente, en especial cuando el autor lleva cien años muerto. Esa conexión íntima es la literatura.*

5.9. Hoy ya es de conocimiento común la “representación neurológica” de dicha “intimidad cruzada entre seres” por la que se pregunta

Saunders, es decir su soporte fisiológico: las llamadas “neuronas espejo”. No parece por tanto necesario insistir sobre ello<sup>9</sup>. Lo que aquí más bien debería interesarnos es describir el efecto del sustrato neurofisiológico en la práctica lectora. Un efecto al que el mismo P. Handke caracterizó como una “unión” del lector con el escritor que “compuso el texto”; o, en metalenguaje semiótico, una mimesis lectora. A ella el autor alemán asignó después la alta misión de “otorgar luz” y de “lograr el día” (1990: 86, 125; 1994: 29, 58); esto es, también en metalenguaje, de *realizar el sentido*.

5.10. Es legítimo considerar la mimesis, operación clave en la recepción de un texto, y no únicamente en su producción —el modo tradicional de entenderla—, como un universal antropológico (Taussig, 1993; Storey, 1996). La recepción de la literatura figurativa pasa por una identificación mimética del lector con lo que lee; ese estado de conjunción sujeto-objeto, lector-texto, constituye y conforma paulatinamente la subjetividad lectora y, aun siendo sus contenidos imaginarios —“ontológicamente heterónomos”, precisaría Ingarden (1983: 94)—, resulta, en cuanto estado, tan real como la más concreta de las experiencias<sup>10</sup>.

5.11. Sería oportuno recordar, a este respecto, que si la semiótica ha necesitado introducir el concepto de “realización” del sentido es porque, según ella como según la fenomenología, lo real no se confunde ingenuamente con la objetividad material, ni aún menos con la verdad científica. Lo real, para un ser humano, es experimentar presencia, y las presencias que se experimentan pueden muy bien ser ficticias o inactuales —pasadas o futuras—, etc. (Parret, 2006: 15). La presencia, cuya vivencia es el efecto último de la realización del sentido a través del texto literario, no está sometida ni a la ontología del mundo físico, ni a la lógica del discurso vericondicional sobre el mundo físico. El lector, como el escritor, es un perseguidor de apariencias; el lector, como el artista plástico, es un cazador de las presentaciones o presentificaciones<sup>11</sup> del ser en las que se cifra,

---

<sup>9</sup>Sobre el particular puede leerse (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006).

<sup>10</sup>Como afirma López de Silanes en este mismo número de *Signa*, la mimesis está fuertemente arraigada en la arquitectura nerviosa.

<sup>11</sup>Husserl distinguía los conceptos de “presentación” y de “presentificación” para dis-

acaso, lo más propio e íntimo del ser. Si la hija de Butades, a la que la leyenda griega atribuye el origen del dibujo, trató de apresar la presencia de su amante marcando con carboncillo la silueta de su sombra en la pared, el escritor y el lector encierran las manifestaciones del mundo, cuyos contornos ciñen mediante palabras, en los textos literarios. Y así el lector es el doble mimético del escritor y a ambos, al igual que al pintor-espectador del célebre relato de Marguerite Yourcenar *Cómo se salvó Wang-Fô*, les gusta “la imagen de las cosas, y no las cosas mismas” (1998: 11). Una imagen que, según Marcel Proust, “nos encanta y nos decepciona” a la vez, pues aun atesorando la esencia de nuestra relación perceptiva con el mundo, no pasa de ser una apariencia ([1905] 2017: 42).

5.12. “Pintores y poetas nos enseñan de la misma manera”, dejó escrito igualmente M. Proust en el mismo ensayo sobre la lectura (41). Parece razonable, con todo, que tan grata enseñanza se mire con suspicacia, al menos a partir de la edad moderna. Ciertamente, de la educación de la subjetividad en la lectura hay visiones favorables como la de Joyce Carol Oates (1987: s/p), quien asegura que el lector conserva la iniciativa y guarda cierta soberanía sobre sí mismo:

*La lectura es el único medio a través del cual nos deslizamos, involuntariamente, a menudo sin poder hacer nada, a la piel de otro, a la voz de otro, al alma de otro [...].*

Pero también cabe observar, con Schopenhauer, que la alienación exigida por el acto lector, y de la que más tarde dará cuenta la fenomenología, es perjudicial desde el momento en que el sujeto renuncia a su imagi-

---

criminar el testimonio del ser que proporcionan los sentidos corporales (presentación), fuente para él de toda certidumbre, y las manifestaciones del ser obtenidas a través de medios simbólicos (presentificaciones), sujetas en parte al relativismo cultural (1996: 67 y ss; 2003: 230). Sin poner en cuestión la diferencia ontológica entre uno y otro conceptos, y siguiendo en esto los desarrollos ulteriores de la fenomenología, cabe subrayar la semejanza existencial de ambos, como hicimos al hablar del cuento de J. Cortázar en el que juega a confundir, en la experiencia, los niveles del ser de lo leído y de lo vivido.

nación y a su entendimiento en beneficio de los del autor (1996: 169-170) —nótese no obstante que el alemán tenía sobre todo en mente la lectura filosófica—:

*Cuando leemos, otro piensa por nosotros; repetimos simplemente su proceso mental [...] La lectura nos libera, sentimos un gran alivio cuando dejamos la ocupación con nuestros propios pensamientos para entregarnos a la lectura. Mientras estamos leyendo, nuestra cabeza es, en realidad, un campo de juego de pensamientos ajenos. Y cuando éstos se retiran, ¿qué es lo que queda? Por esta razón, sucede que quien lee mucho y durante casi todo el día, y en los intervalos se ocupa de actividades que no requieren reflexión, gradualmente pierde la capacidad de pensar por sí mismo —como el individuo que siempre va a caballo se olvida de caminar—. Tal es el caso de muchas personas muy cultas. Acaban siendo incultas de tanto leer.*

Sentimiento de abandono de sí a un poder exterior, al leer, que Fernando Pessoa, con su inimitable mezcla de pasividad ante el mundo y de activa asunción de dicha pasividad como una opción óptima, resumió en esta lapidaria sentencia: “Leo como quien abdica” (2002: 69).

5.13. La libertad subjetiva del actor contemporáneo, en su faceta lectora, parece encajar un rudo golpe, si se confirma que leer es, de entrada y en sus primeras fases, prestarse a la mimesis, a una adaptación sensible, pasional y cognitiva, del lector a lo que lee. La lectura, en efecto, en cuanto experiencia estética, supone plegarse a *ser determinado* por el texto; y se diría que ello limita el sentimiento de libertad asociado por convención a las prácticas culturales (Seel, 2010). “Leemos”, decía Simone Weil, “pero también somos leídos por otro” (2006: s/p). A cambio de ceder autonomía, el lector participa, ya lo adelantamos, en la lectura como *energeia*, como movimiento; se mueve con su semiosis viva y en acto, y es movido por ella, dejando atrás el lugar estático del *ergon*, del mero texto como producto

objetivado.

5.14. Por otra parte, aceptar que el lector es, en primera instancia, el espejo neuronal en el que se mira el escritor, no reduce tanto su independencia como conduce al establecimiento de una intersubjetividad fraguada en el símbolo compartido. Yuri Lotman lo expresó con palabras que, aun invitando a la reflexión moral, pertenecen estrictamente al discurso científico, y en las que se lee una rotunda y bajtiniana refutación del solipsismo (1996: 91):

*El texto como generador de sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se revela la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto; la cultura, de una cultura.*

A Lotman solo le faltó añadir, como lo hace la ciencia contemporánea, que también el cuerpo necesita, para trabajar, de otro cuerpo. Leer es, justamente, ese diálogo somático entre el cuerpo del lector y el cuerpo del autor —sedes de sus respectivas conciencias intencionales—, entablado sobre el terreno firme del texto y de los signos-huellas que en él ha depositado la experiencia de la escritura con el fin de que sean devueltos a la vida por la experiencia de la lectura.

## 6. EL CUERPO LECTOR

6.1. Ya no parecería adecuado, por tanto, que la teoría de la lectura contemporánea siguiera atada ni al idealismo filosófico ni a la sublimación cultural. Si la lectura literaria es una experiencia estética institucionalizada, y si la conciencia explora durante ella todas sus posibilidades, ambos acontecimientos tienen como condición de posibilidad la vivencia inmediata, estésica antes que estética, y corporal antes que intelectual, de la *iconización*

*encarnada* del texto en el lector. Este último ajusta analógicamente su cuerpo propio a lo leído, en un ejercicio de una extraordinaria plasticidad en que se transparenta el sustrato biológico de la mimesis. El lector es a la vez sujeto agente y paciente de un proceso cultural que, literalmente, da forma provisional a su materia y energía somáticas, y que en ellas deja una marca significativa —el imborrable recuerdo de nuestras mejores experiencias lectoras—. Probablemente Johann A. Bengel acertó al encabezar en 1734 su edición del Nuevo Testamento con este consejo: *Te totum aplica ad textum, rem totam aplica ad te*. Se objetará acaso que tal consigna solo concierne a la lectura de un libro percibido y recibido como sagrado. Y sin embargo, así es también como leemos los grandes textos canónicos de la tradición literaria, y más acá de ellos las obras que realmente nos interesan en tanto lectores naturales: la lectura ordinaria exige un uso del texto, y una entrega a él, cuya credencial decisiva se encuentra justamente en la creencia del lector; en su adhesión, en suma, a una fe en el acontecimiento del sentido textual —lo argumentaremos más adelante—.

6.2. Nos detendremos ahora por un momento, aun a riesgo de repetirnos, en el proceso de iconización encarnada, cuya complejidad reclama algunas explicaciones complementarias. Leer requiere, como primer gesto, el que el lector ceda su cuerpo a la corriente del lenguaje. Pero el cuerpo-lector, atravesado por el flujo del texto, también reacciona ante él, adaptándose miméticamente a lo leído; la respuesta sinestésica y kinestésica que se produce vuelve al lector inherente a la presencia del mundo convocada por las palabras, a la manifestación graduada y escalar del ser (Parret, 2006: 200). Dicho de otro modo, el equipamiento somático del lector está habilitado, por evolución cultural, para transformar el campo de presencia discursiva, los indicios verbales esparcidos por el texto, en un campo de presencia sensible, vivenciada, experimentada, hecha cuerpo propio.

6.3. Ese portento estésico, esa animación al leer de un cuerpo medio imaginario medio real, o inseparablemente imaginario y real,

acontece porque la materia-energía de la carne<sup>12</sup> ignora el reposo, no menos en la práctica lectora que durante la aprehensión del mundo físico. El dinamismo sensoriomotor de la vida, su constante y sutil movilidad, reúne, en un haz coherente de percepciones multimodales, originadas en los distintos canales sensoriales, la información semántica proporcionada por el texto y la información sensible procedente del mundo (Fontanille, 2004: 81-121; 2011: 54-85). Y de esta suerte el cuerpo propio del lector, en alerta intencional hacia las palabras, es la continuación consecuente de su carne viva, en tensión intencional hacia los objetos y estados de la realidad física. El sujeto que lee el texto y el sujeto que siente y percibe el mundo son un único y mismo sujeto en convergencia, una síntesis de materia-energía y de espíritu: una conciencia encarnada.

6.4. La lectura académica, distante y autocontrolada, no puede considerarse por ende como universal, y sobre todo no como primera o primaria. En el origen de la práctica lectora se encuentra, al contrario, la experiencia del “delirio pasivo de cosa a la que mueven”, descrito por Pessoa (2002: 278), o la “pulsación en todo el cuerpo”, analizada por Handke (1990: 30), que el texto induce y que es el estímulo inicial de la actividad estésica de la lectura, correlato de la actividad estésica de la escritura. Bernard Noël, el perspicaz poeta francés, excelente estudioso del arte y de la literatura, resume el encuentro entre ambas actividades en la *proyección concreta* del cuerpo al leer, resultado de su inherente sensoriomotricidad. Lo leído se presenta ante la conciencia del lector, en efecto, pero solo después de haber recorrido e impregnado su organismo; es decir, después de haberle dado una lección corporal (Noël, 1994: 62):

*No vean en lo que acabo de decir una simple imagen: ustedes saben que se trata de la expresión del más concreto de los movimientos.*

---

<sup>12</sup>Es de lamentar que el castellano no disponga de dos sustantivos para distinguir, como sí lo hace el inglés con *flesh* y *meat*, o el francés con *chair* y *viande*, la carne del hombre, anclaje de su cuerpo propio, de la carne del animal, condenada a ser producto de consumo.

*Nuestro cuerpo no se proyecta solo con el pensamiento: alcanza más lejos que su piel, y se envuelve en algo en lo que se puede reconocer presencia, una presencia.*

Una encarnación de vida imaginada que puede resultar tentador parodiar en ciertos casos, según cuáles sean el género literario del texto, el género sociosexual de lector, la época y el punto de vista que se adopte sobre la lectura. En el siguiente ejemplo, el punto de vista es el del pintor, cuya mordaz crítica de la vivencia literaria se explica por su paradójica y simultánea condición de competidor y colaborador del escritor en los campos sociales, muy próximos entre sí, del arte y de la literatura:



Figura 2. Anton Wiertz, *La lectora de novelas*, 1853.

6.5. Únicamente los lectores profesionales, y eso tras un largo entrenamiento, alcanzan a mantener el impulso sensomotriz de la lectura bajo el control del juicio; únicamente pareja disciplina del entendimiento es capaz de reducir después a mero simulacro sónico la comparecencia del mundo al leer. Y aun a pesar de ello, resulta entre muy difícil e imposible evitar que el cuerpo participe en la lectura cerebral, conseguir que no encarne en una re-enunciación viva el enunciado leído: la sensomotricidad se impone a través de las ligeras subvocalizaciones y gesticulaciones que, involuntariamente, se hacen cuando se lee (Golder y Gaonac'h, 2002:55)<sup>13</sup>; y el bullicioso drama lector prosigue luego dentro del cuerpo, cambiando el movimiento propio de la lectura en un haz de tensiones, imaginarias pero eficaces, de la materia-energía somáticas. Tanto es así que dichas tensiones, si se acumulan hasta superar un umbral crítico, abandonan lo imaginario para inscribirse en la realidad, como le pasaba a Proust, cuya excitación lectora lo hacía explotar al final en movimientos vivaces, en una suerte de abreacción:

*Después la última página era leída, el libro se acababa. Había que detener la loca carrera de los ojos y de la voz que los seguía sin ruido, parándose tan solo para recuperar el aliento, con un suspiro profundo. Entonces, para dar a la agitación desencadenada en mí desde hacía demasiado tiempo otros movimientos que dirigir, me levantaba y me ponía a caminar en torno a la cama [...] (2017: 26)*

---

<sup>13</sup>Cfr., también de López de Silanes y en este mismo número de *Signa*, el siguiente fragmento: “Diría así que la lectura, igual que otros dominios del lenguaje, lleva aparejada a nivel sensorial una *sincinesia* acústica, como un determinado grado de habla sub-vocal, audible solo en las primeras fases del desarrollo, cuando aprendemos a leer en voz alta, pero detectable después a escala neural por técnicas neurofisiológicas, como parte de nuestro *lenguaje interior*”.

[...] caminando, pateando, corriendo por los caminos, cada vez que acababa de cerrar el libro, en la exaltación de la lectura terminada, de las fuerzas acumuladas en la inmovilidad [...] (2017: 39)

6.6. El cuerpo-lector, atento al texto, versátil y sensible, se troca en la herramienta de una reversibilidad espontánea, durante la lectura, de lo simbólico en material, del mismo modo en que lo ha sido, durante la escritura, de lo material en simbólico. O, en otras palabras, en el cuerpo-lector se encarna el símbolo al igual que en el cuerpo-escritor se simboliza la carne y su posición ante el mundo. Esta es la forma en que opera, de hecho, toda producción de sentido: en el cuerpo se produce la reunión de lo que percibimos y de lo que sabemos, de lo sensible y de lo inteligible. Por ejemplo, cuando *somos* paisaje, porque estamos dentro de uno, en el cuerpo entran en contacto los elementos sensibles paisajísticos —las montañas, los árboles, las casas, aquel puente— y el conocimiento enciclopédico que poseemos sobre ellos —que la sierra se cultiva en terrazas, que los bosques fijan el suelo y dan cobijo a los animales pero también son objeto de explotación maderera, que los tejados se construyen allí con mucha pendiente para adaptarlos a la pluviometría, que la fábrica de hierro del puente se levantó en las postrimerías del siglo XIX con objeto de que el tren salvase el desnivel y el río, etc.—. Y al revés, al pronunciar o al leer las palabras “paisaje de montaña”, es del cuerpo del locutor o del lector de donde ascienden imparables, sin premeditación ni esfuerzo, las experiencias sensoriales de la visión de un horizonte recortado, del olor a humedad y vegetación, del canto de los pájaros a lo lejos y de la profundidad espacial que sugiere, del ligero estremecimiento que en una mañana fresca acompaña un paseo por valles y quebradas, etc.

6.7. Acaso el milagro del leer pueda acabar de ponderarse si se insiste en que la lectura logra abrir, por sus solos medios, el mismo proceso semiogenético que la percepción, pero en dirección inversa a esta —desde el lenguaje a la realidad, en lugar de desde la realidad al lenguaje—; y en

que la mentada permutabilidad experiencial de las palabras y de la materia, clave de dicho proceso semiogenético, acaece en el cuerpo del lector, cuyo trabajo específico, en tanto animal civilizado, consiste en mundificar el símbolo, *haciendo mundo* de palabras que previamente han simbolizado del mundo. Solo la reversibilidad de la percepción discursiva (del texto) y de la percepción natural (de la realidad) en el cuerpo sintiente y pensante —que lee iconos, visuales y verbales, de la experiencia, y que percibe experiencias iconizables— explica el fenómeno de la presentificación del mundo en la lectura ordinaria o ingenua (Ouellet, 2000: 80-107). Tal es el modo de leer que confía en el lenguaje para resucitar la vivencia porque antes la escritura ha confiado en el lenguaje para conservarla. El hombre vive y dice el mundo en un mismo gesto expresivo (Merleau-Ponty, 1945 [1976]: 203-234): para él, el continuo entre el ser y el lenguaje no es una hipótesis —un juego hermenéutico—, sino una evidencia —una práctica vital—.

6.8. La lectura suelda así la fractura entre el *logos* y la *physis*, entre la cultura y la naturaleza, entre lo inteligible y lo sensible. El leer absorto, el que nos hace *ser lectura*, prueba que desde el lenguaje literario, si se reúnen ciertas condiciones sociales prácticas, y si tiene lugar la animación espontánea y casi mágica de una carne lectora donde se sintetizan lo real y lo imaginario, el ser humano entra en el reino para-religioso de la plenitud de una experiencia reconciliada con su sentido<sup>14</sup>. Durante la lectura, las palabras se encarnan y son mundo; la adaptación mimética del lector a lo leído lo vuelve inherente a las presencias que el texto literario convoca; y le es entonces cumplidamente restituida la vivencia de un sentir y de un percibir inseparables de un pensar, e incluso de un actuar, por medios vicarios, esto es simbólicos. En efecto, aun cuando el pensamiento pueda —y deba— introducir una distancia objetivadora entre el hombre y lo que

---

<sup>14</sup>Solo a quienes no tengan en cuenta la mencionada confluencia paulatina de los valores religiosos y culturales en Occidente les chocará la siguiente sugerencia de Louis Marin, válida al menos para el entorno del humanismo de raíz cristiana, a propósito de la lectura: que su regla ideal es el sacramento de la eucaristía (1984: 153).

el hombre lee, no por ello sería capaz la reflexión crítica de romper el vínculo primitivo que une la conciencia al ser, el lenguaje a la realidad, o el cuerpo a la acción. Pues ese vínculo ya está anudado antes de que advenga la operación reflexiva, y esta lo presupone, incluso cuando trabaja para deshacerlo, o sobre todo entonces.

## 7. CREER Y CONFIAR

7.1. Y el que tal vínculo ya esté anudado se debe a que su sólido anclaje es una *fe fundacional*, calificada por la fenomenología de *originaria* (Merleau-Ponty, 1945 [1976]): 370), y redefinida por la semiótica, con un término conjuntamente epistemológico y jurídico, como una *fiducia generalizada* (Greimas y Fontanille, 1991: 19, 41, 63). Una fe que postula que, si hay un mundo para el sujeto, compuesto de objetos y de otros sujetos, al que el sujeto pertenece y que le pertenece, dicho mundo ha de ser por necesidad inteligible y maniobrable; es decir, y en última instancia, humano. A partir de esa fiducia extensiva el sujeto otorga, a las cosas y a los estados del mundo, *creencia*; y a los otros sujetos que lo pueblan, *confianza*. Sin adherirse a la realidad, no cabe, de cierto, ni entenderla ni modificarla; y sin afiliarse a los otros tampoco es posible tejer intersubjetividad, la trama de mutua comprensión y adaptación recíproca que convierte al mundo en un escenario compartido. Creencia y confianza son las dos modalidades básicas de la fiducia fundamental, de una relación antropológica con el ser por la que hacemos un mundo en el ser que a su vez nos hace ser lo que somos. Y ambas cimientan la que precedentemente calificamos de seguridad ontológica del sujeto, desde la cual el sujeto enuncia, e interpreta y asume los enunciados ajenos sobre ese mundo.

7.2. Que creamos en las cosas no tiene nada de raro, ya que hacia ellas tendemos con todas nuestras fuerzas, o más bien hacia las valencias que en ellas intuimos, anticipo de los valores que después les asignaremos y reconoceremos en un único movimiento. Antonio Machado dejó escrito que “es un acto de fe toda mirada” (1988: 1276): a cada percepción la guía

la expectativa de que no solamente hay un mundo que percibir, sino de que tiene algo que decirnos; un algo coherente en sí y, a la par, trascendente respecto de sí mismo, esto es ligado a otras percepciones igual de coherentes y de trascendentes. Semejante expectativa, que transforma en mundo el presunto o probable caos de la materia-energía primigenia, constituye una verdadera meta-creencia o *creencia en la creencia*, sin la cual no podrían sostenerse las creencias particulares en valencias y valores, pues es su requisito previo, su condición de posibilidad (Greimas et Fontanille, 1991: 41).

7.3. Porque depositamos una fe en los objetos y estados del mundo alimentamos también la creencia en sus representaciones verbales, y actuamos más o menos ante ellas, a través de la mimesis encarnada, como ante sus referentes mundanos. Al presuponer que los enunciados de los textos figurativos aparecen frente a nosotros dispuestos a ordenarse y a concatenarse, al igual que lo hace el mundo de la percepción, experimentamos su sentido como soporte de una presencia vivida. De ahí que, cuando se lee espontáneamente, no quepa separar la lectura del texto y la aprehensión de la realidad, o la aprehensión del texto y la lectura de la realidad, siempre articuladas entre sí en forma de quiasmo, siendo la creencia en el mundo y en las palabras dos variantes de la fiducia constitutiva en su primera modalidad. Con toda pertinencia Claudio Rodríguez considera la percepción el pórtico por el que el cuerpo accede al mismo tiempo al mundo y al lenguaje, confundido el lenguaje, circularmente, con la luz del mundo:

*Y para ver hay que elevar el cuerpo,  
la vida entera entrando en la mirada  
hacia esta luz, tan misteriosa y tan sencilla,  
hacia esta palabra verdadera.*

7.4. Y así también, mientras se halle en condiciones de seguir leyendo, el lector puede convencerse de que ese mismo mundo, del que la lectura lo ha sacado por un rato, paradójicamente “continúa de alguna

manera” en el mundo leído (Calvino, 2013: 249). Quien lee, maticemos lo expuesto al comienzo, no se arranca sin más de la realidad al leer: antes al contrario, el lector metaforiza la realidad por vía corporal, y se la reapropia por vía intelectual, en el contramundo o antimundo leído; y el apego o desapego que, en cuanto sujeto fiduciario, siente por tal o cual género u obra literarios, define a la vez su condición como lector y como habitante del mundo compartido. Difícilmente podría ser de otro modo si todas las creencias humanas, incluso las más particulares — por ejemplo, las creencias específicamente literarias—, se derivan de *la creencia trascendental en la constitución significativa de la realidad*, de la que aquellas no son sino manifestaciones circunstanciales<sup>15</sup> (Luhmann, 2005: 103).

7.5. Pero para que creamos en la obra literaria no basta con que antes creamos profusamente en el mundo, su fuente y su referente últimos. La adhesión del lector a los enunciados del texto tiene además —acaso como la del observador a los objetos y estados de la realidad, que se suelen conjeturar, aun confusamente, engendrados por un Destinador inicial: Dios para los creyentes, el Ser para los filósofos, el Cosmos físico-químico para los científicos, etc.— otra condición de posibilidad: la *confianza* en el enunciadador del discurso que arrastra la convicción del lector, una confianza que es la segunda modalidad de la fe originaria o de la fiducia fundamental antes mencionada. A ella apuntaba Jean-Paul Sartre cuando escribió que, al leer, “nos hacemos libertad pura para dar generosamente nuestra confianza a una generosidad” (1948: 185). Aun si no se comparten el idealismo y el moralismo de esta sentencia, todavía quedará por explicar el que el lector vocacional se entregue tan serenamente a la enunciación literaria —en suma, a las palabras de otro—, con una atención, y un desistimiento

---

<sup>15</sup>Solo cabría juzgar “desmedida” (el calificativo es de Dufrenne, 1953a: 85) la fe que prestamos al texto en los casos en los que las competencias episemióticas o metasemióticas del lector —sus conocimientos generales de la función simbólica— están perturbadas. Las dos más conocidas patologías de causación literaria que esa perturbación puede provocar son, según la propia literatura y como se sabe, el quijotismo y el bovarismo.

parcial de sí, que en otras prácticas sociales se tendrían por imprudentes, cuando no por temerarios.

7.6. La confianza que nos merece el enunciador literario y su enunciación, y que nos lleva a sentirnos unidos a él, no se explica solo por razones psicológicas. Y eso a pesar de que los seres humanos tengamos, como parece, una propensión neurobiológica, inscrita en el cuerpo socializado, a confiar en los otros, justamente porque nuestro lento desarrollo psicosocial nos coloca, durante sus primeros estadios, bajo una entera dependencia respecto del entorno familiar (Erikson, 2000), en cuyos miembros más nos vale por tanto confiar, haciendo de necesidad virtud.

7.7. La confianza que otorgamos al enunciador literario y a su enunciación tampoco se explica únicamente por razones éticas. Y eso aun cuando toda la institución literaria asegura al lector la existencia de un repertorio de normas y valores socialmente reconocidos que funciona como garantía de la lectura. Dicha garantía permite al lector, por ejemplo, salvar el escollo que para su confianza pudiera suponer el conocimiento de la biografía del autor empírico, o la presencia en el texto de un narrador no fiable, o de personajes indignos o reprobables en cualquier sentido, y seguir leyendo, sin embargo, en tranquila aceptación de la lectura, con la docilidad que caracteriza al lector natural.

7.8. Aun siendo sin duda de peso las razones psicológicas y éticas de la confianza lectora en la enunciación literaria, hace falta algo más si se trata de que el confiar se instale sin vacilaciones. Ese suplemento condicional exigido por la fiducia verosímilmente está relacionado con los requisitos generales que tiene la constitución de una intersubjetividad simbólica. Del mismo modo en que se precisa de una fe previa en la existencia de un mundo significativo para creer en el sentido de la figuración textual de un contramundo, así también se demanda una fe antecesora en la humanidad hablante para confiar en que las palabras de las obras literarias nacen de una voluntad de anudar entre los hombres un lazo firme, más antropológico que social, y más trascendental que histórico. Cabe pensar dicho lazo, se ha hecho antes y es de sobra conocido, ya como un *principio de coo-*

*peración comunicativa* entre el escritor y el lector —unas reglas compartidas de construcción del sentido (Grice, 1973)—, ya como un *principio de caridad* —una consigna sobre la conveniencia de procurar entender al otro, al escritor (Davidson, 1984)—. Y ello con independencia de las faltas que contra tales dos principios vinculantes, de cooperación o de caridad, puedan cometer tanto los autores que juegan, por poética o por política, a maltratar a sus lectores, como los propios lectores que, en ciertas circunstancias, se divierten tergiversando o malinterpretando a sus autores.

7.9. Contra lo que pudiera ver en ella el precavido sentido común, la confianza concedida de antemano por el lector al enunciador literario tal vez es una manifestación más de la racionalidad social. Las sociedades humanas son tan complejas, y están tan densamente organizadas en torno a la circulación no solo de bienes, sino asimismo de signos (Lévi-Strauss, 1950 [2012]), que sin confianza entre sujetos, sin substituir el imposible control sobre los demás por una esperanza razonable de que se alcanzarán acuerdos y se cumplirán los compromisos en beneficio de todos, no sería posible su funcionamiento. Al igual que sucede en la circulación de bienes, en la comunicación literaria como circulación de signos la confianza, e incluso la metaconfianza, *la confianza en la confianza* en cuanto pacto tácito, precontractual, entre partes, reduce también, al menos imaginariamente, las incertidumbres y los riesgos. De ahí que haya toda una serie de estrategias literarias y paraliterarias (*captatio benevolentiae*, prefacios, postfacios, entrevistas, conferencias, etc.) que se destinan a consolidar la metaconfianza en que merece la pena confiar en el enunciador literario, y cooperar con él sobre la base de una (buena) fe compartida. O que más bien nos incitan, de hecho, a ponernos mansa y provisionalmente en sus manos, por decirlo con Martin Seel (2010; 2011), pues al cabo es el enunciador quien programa el curso de los enunciados, y quien prevé los efectos que habrán de ejercer sobre el lector. Remisión de sí al enunciador que se antojaría desvarío si no fuera porque, del mismo modo en que la confianza ofrece, en el mercado económico, la ventaja de simplificar la decisión y de ampliar el radio de acción del sujeto, en el mercado simbólico, el de la

lectura, proporciona a quien confía al menos tres rendimientos, que casi dejan pequeños a los anteriores. Veámoslos.

7.10. Primero, confiar en el enunciador literario y en su enunciación permite al lector ampliar vicariamente su experiencia de vida, por lo común muy limitada, y acceder, por vía de una presentación o presentificación a la que se adhiere, a otras experiencias más ricas y mejor elaboradas, tanto desde el punto de vista pasional como cognitivo, que las propias e inmediatas. *La lectura ensancha el mundo conocido*. Tal es la función de los contramundos o antimundos literarios.

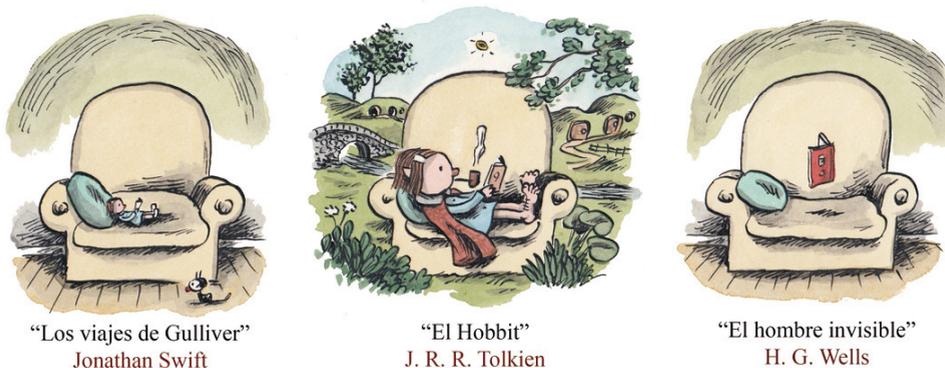


Figura 3. Liniers, *Enriqueta leyendo* ©.

7.11. Segundo, confiar en el enunciador literario y en su enunciación hace posible que la relación intersubjetiva anudada con él, verdadero responsable de ese sofisticado trabajo de despliegue de experiencia, quede depurada de sus aspectos potencialmente dañinos, justo de aquellos que empujaron a Hegel a calificar el encuentro entre conciencias, en muchos contextos prácticos, de drama potencialmente mortífero (Hegel, 2017: 95-100). *La lectura ensancha el mundo conocido e invita a recorrerlo de la mano de otro sujeto*.

7.12. Y, tercero, además de consistir en la producción de experiencias imaginarias, a la vez en cooperación con el escritor y en dependencia respecto de él, la lectura transmite al lector una vivencia de la verdad de

esas experiencias, entendida como acuerdo intersubjetivo sobre su sentido esencial. Porque, en efecto, los seres humanos solo confiamos allí donde estimamos que la verdad es posible, esto es donde la conformidad entre sujetos sobre los significados de las cosas y de los sucesos aspira a validez general (Luhmann, 2005: 18). En el caso de la cooperación lectora, dicha validez irradia desde la lectura individual hacia la lectura colectiva: el sentido co-construido de un texto tiende, por su misma naturaleza social, a extenderse más allá del lector y del escritor hasta abarcar, virtualmente, a toda la comunidad lectora, o a un amplio segmento de esta. Ello justifica, a buen seguro, el entusiasmo proselitista de tantos lectores vocacionales, muy a menudo empeñados en que otros descubran y compartan la experiencia de la verdad adquirida durante sus lecturas predilectas. *La lectura ensancha el mundo conocido, e invita a recorrerlo de la mano de otro sujeto, a la búsqueda de la verdad...* De una verdad que en las páginas iniciales definimos, con mayor precisión, como una vida verdadera; o, si se prefiere, como su forma significativa; o, al menos, como su prefiguración intuita.

7.13. Comparado con estos tres rendimientos de la lectura asentada en la creencia en lo escrito y en la confianza en su autor, el mero “placer del texto” (Barthes, 2014), característico de las lecturas verbalistas o filologistas, se antoja derivado o secundario, cuando no irrelevante. Claro está que ni todos los individuos son por igual propensos a confiar en sus prójimos, ni lo hacen en la encarnación enunciativa de uno de ellos —el escritor—, ni devienen en lectores constantes, ni parecen susceptibles de hacerse lectura, como también adelantamos al principio. Sin embargo, dejadas de lado, por un momento, las patentes determinaciones sociales de la práctica lectora, sí cabría decir que hay un determinado tipo de sujeto que tomará la lectura por instrumento heurístico imprescindible: a través de ella descubrirá el mundo, los distintos mundos internos al mundo compartido y las vicisitudes del sentido de cada uno de esos mundos. Para ese tipo de sujeto, el leer se declina según todas las variantes léxicas de la fiducia fundamental, en el mundo y en el otro: el texto literario, a semejante lector, le hace *confidencias* a las que él otorga *crédito*, porque *se fía* de quien lo

ha escrito y porque lo impulsa a ello una *fe* inquebrantable en la literatura, a la que permanecerá *fiel* mientras tenga vida. Vivirá para leer y leerá para vivir, como recomendaba Flaubert.

## 8. LOCURA Y CORDURA DE LA LECTURA

8.1. ¿Significa todo lo anterior que el lector de literatura sea un ingenuo incurable de su propia ingenuidad y que, dominado por la *illusio* literaria como otros lo están por la *illusio* religiosa, confía inocentemente en fantasmas parlantes y cree en sus palabras? ¿Quiere acaso decir que se trata de un mitómano, de un sujeto absorto en el mito, en este caso el de la caverna, y que las paredes de su caverna están tapizadas de páginas donde se absorbe y se enajena? ¿Tal vez el lector espontáneo sufre de debilidad de conciencia, y acepta las fábulas que otros han creado para él, según insinuaba Galileo Galilei desde la severa razón físico-matemática, por no ser capaz de disciplinar la imaginación ni de someterla a la prueba de los hechos? ¿O bien, quizá todavía peor, es el lector natural un ciudadano inmaduro que se deja determinar desde fuera, que se rinde, influenciado y vulnerable como cualquiera que crea y confíe, a la más poderosa voluntad del escritor? Casi seguro que algo hay de todo ello en la lectura literaria cuando, locura más o menos tolerada por la sociedad, cristaliza en una forma de vida obsesiva, y excluyente de otras formas de vida.

8.2. Pero también está al alcance del más apasionado de los lectores literarios recuperar instantáneamente la cordura, y pasar de la mansa actitud de la lectura natural a otra distante, suspicaz, analítica, que sustituya la experiencia de la presencia viva del sentido por la fría objetivación de los recursos semióticos puestos al servicio de su convocación; y que repare así la fractura estética, e imponga el mundo compartido sobre el contramundo o antimundo leído. Para lo cual basta con que el lector modifique, puntual o permanentemente, sus regímenes de creencia en el texto que tiene entre manos y de confianza en quien lo ha escrito, en función de lo que sabe sobre el género literario al que pertenezca ese texto, sobre el pacto de

recepción que propone, sobre su contenido discursivo o incluso sobre su autor empírico; o en función de cuáles sean los fines que el lector persiga al leer, y del contexto social o institucional en el que se desenvuelva la lectura; y de otros mil factores más, internos y externos al texto, condicionantes del acto lector. Y entonces la entrega incauta del lector al texto se tornará en capitulación del texto ante el lector, y la determinación del lector por el sentido se trocará en determinación del sentido por el lector, dueño ahora de un *ars legendi*, de una estrategia semiótica que podrá despojar a lo escrito de sus armas —y al autor de su influencia, por supuesto—, y que dará razón a quienes proclamaban la soberanía incondicional de la lectura sobre la escritura.

8.3. Porque nadie duda, tras décadas de teoría de la lectura, de la respuesta lectora y de la recepción, de que el lector no es el blanco fácil, el destinatario inerte, de la comunicación literaria, sino un genuino actor discursivo que, además de co-construir significaciones, las interpreta, las evalúa, las comparte o las rechaza (Bertrand, 2000: 19). Parecería ocioso por tanto glosar los que ya constituyen dos axiomas del pensamiento literario de las últimas décadas: que el lector es libre, y su lectura incalculable. Una y otra pretensiones, nos tememos no obstante, en el fondo más alimentadas por el voluntarismo, por una cierta visión moral y política de la humanidad, que por el conocimiento científico.

8.4. Sea: el lector suele o puede tener la última palabra en su conversación con textos cuyas palabras, a diferencia de las suyas, están contadas y permanecen siempre idénticas. Y sin embargo, la “mágica” y “milagrosa” lectura primaria, corporal, sensible, mimética, la que produce experiencia, decanta su sentido y engendra subjetividad en la intersubjetividad, opera como condición de posibilidad —y esta expresión, propia de la filosofía trascendental, es probablemente la que más hemos repetido aquí— de todas las demás lecturas, de cada uno de nuestros múltiples y en ocasiones caprichosos modos de leer. A tal lectura fluida y desenvuelta le debemos el leer, y el haber leído; a ella le deberemos el continuar leyendo, sobre todo cuando nos jubilemos

de lectores profesionales, académicos, escolásticos. E incluso, si se me permite terminar con una nota entre la comicidad y el patetismo, quizá le debamos también el que sería certero epitafio de muchos de nosotros, dirigido genéricamente a ese mundo del que nos trasterramos y en el que nos enterramos a la vez mientras hacemos pasar páginas y desciframos signos: *Leyó*.



Figura 4. Carl Spitzweg, *El lector en el parque*, 1850.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. y HORKHEIMER, M. (1989). *Sociológica*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (2016). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- AIRA, C. (2016). “El don de la lectura”. *ABC Cultural*, [www.abc.es/cultura/cultural/abci-cesar-aira-lectura-201609101749\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cesar-aira-lectura-201609101749_noticia.html) [06/09/2018].
- BANDURA, A. (1997). *Social learning theory*. New York: Prentice Hall.
- BARTHES, R. (2014). *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- BENVENISTE, E. (1976). *Problèmes de linguistique générale I*. París: Seuil.
- BERTRAND, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. París: Nathan.
- BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. París: Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_ (1992). *Les règles de l'art*. París: Seuil.
- \_\_\_\_ (2001). *Science de la science et réflexivité*. París: Raisons d'Agir.
- BOURDIEU, P. et CHARTIER, R. (1984). “La lecture: une pratique culturelle”. En *Pratiques de lecture*, R. Chartier (ed.), 265-292. París: Payot.
- CALVINO, I. (2013). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- COQUET, J.-C. (2007). *Physis et Logos. Une phénoménologie du langage*. París: PUV.
- DAVIDSON, D. (1984). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- DEHAENE, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. París: Odile Jacob.
- DUCROT, O. et SCHAEFFER, J.-M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil.
- DUFRENNE, M. (1953a). *Phénoménologie de l'expérience esthétique. Tome I: L'objet esthétique*. París: PUF.
- \_\_\_\_ (1953b). *Phénoménologie de l'expérience esthétique. Tome II: La perception esthétique*. París: PUF.
- ERIKSON, E. (2000). *El ciclo vital completado*. Barcelona: Paidós.

- FLAUBERT, G. (2014). *Œuvres complètes*. Saint Julien en Genevois: Arvensa.
- FONTANILLE, J. (2004). *Soma et séma. Figures du corps*. París: Maisonneuve et Larose.
- \_\_\_\_ (2011). *Corps et sens*. París: PUF.
- \_\_\_\_ (2015). *Formes de vie*. Liège: PUL.
- FONTANILLE, J. y ZILBERBERG, C. (1998). *Tension et signification*. Liège: Pierre Mardaga.
- GADAMER, H.-G. (2012). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GREIMAS, A.-J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- GREIMAS, A.-J. et FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions*. París: Gallimard.
- GRICE, H. P. (1979). "Logique et conversation". *Communications*, 30, 57-72.
- HANDKE, P. (1990). *Pero yo vivo solamente de los intersticios*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_ (1994). *Ensayo sobre el día logrado*. Madrid: Alianza Tres.
- HEGEL, G. W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- HUSSERL, E. (1996). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. París: PUF.
- \_\_\_\_ (2003). *Recherches logiques. Tome II*. París: PUF.
- INGARDEN, R. (1983). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- \_\_\_\_ (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- ISER, W. (1995). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1950 [2012]). *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. París: PUF.
- LOTMAN, I. (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia.

- LUHMANN, N. (2005). *Confianza*. Barcelona: Anthropos.
- MANGUEL, A. (2018). “Tuitepistolarios y cibercartas”. *Babelia* 1363, 3. Madrid: *El País*.
- MARIN, L. (1984). “Lire un tableau. Une lettre de Poussin en 1639”. En *Pratiques de lecture*, R. Chartier (ed.), 129-160. París: Payot.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- NOËL, B. (1994). *Le syndrome de Gramsci*. París: POL.
- OATES, C. J. (1987). “Literature as Pleasure, Pleasure as Literature”, <http://www.narrativemagazine.com/issues/stories-week-2015-2016/story-week/literature-pleasure-pleasure-literature-joyce-carol-oates> [06/09/2018].
- OUELLET, P. (2000). *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Quebec/Limoges: Presses du Septentrion/PULIM.
- PARRET, H. (2006). *Épiphanies de la présence*. Limoges: PULIM.
- PESSOA, F. (2002). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- PETITOT, R. (2011). “The Morphodynamical Turn of Cognitive Linguistics”. *Signata* 2, 61-80.
- PIGLIA, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PROUST, M. (1905 [2017]). *Sur la lecture*. Montréal: La Bibliothèque Électronique du Québec. Recuperado de: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf> [06/09/2018].
- QUIGNARD, P. (1997). *Petits traités II*. París: Gallimard.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. París: Seuil.
- RICHARDSON, A. y STEEN, F. F. (eds.) (2002). *Literature and the Cognitive Revolution. Poetics Today* 23.1.
- RIZZOLATTI, G. y SINIGAGLIA, C. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós.
- SARTRE, J.-P. (1948 [1975]). *Qu'est-ce que la littérature*. París: Gallimard.
- SAUNDERS, G. (2013). “No me conformo con emociones ligeras”. *Magazine* 22, 19-21.
- SEEL, M. (2010). *El balance de la autonomía*. Barcelona: Anthropos.

- \_\_\_\_ (2011). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- VIALA, A. (1985). *Naissance de l'écrivain*. París: Minuit.
- WEIL, S. (2006). *La pesanteur et la grâce*. París: La République des Lettres.
- WOLF, M. (2008). *Cómo aprendemos a leer*. Barcelona: Ediciones B.
- YOURCENAR, M. (1938 [1998]). "Comment Wang-Fô fut sauvé". En *Nouvelles orientales*, 9-27. París: Gallimard.

Recibido el 12 de junio de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.

**DESAPRENDIZAJE E INESTABILIDAD. PERSPECTIVAS  
PARA UNA TEORÍA COGNITIVA DE LA LECTURA POÉTICA**

UNLEARNING AND INSTABILITY.  
PERSPECTIVES FOR A COGNITIVE THEORY OF POETIC  
READING

**Amelia GAMONEDA LANZA**

Universidad de Salamanca

gamoneda@usal.es

**Resumen:** La lectura poética explora técnicas que rescatan procesos cognitivos básicos y aún no automatizados que todo aprendizaje lector activa. Asimismo, la lectura poética sostiene e incentiva los estados de inestabilidad cognitiva por los que ha de pasar cualquier proceso mental. Se configuran así estrategias cognitivas de desaprendizaje de automatismos y de irresolución de interpretaciones que tienen como resultado el extrañamiento y la complejidad, y que se analizarán en el contexto de un poema de Baudelaire.

**Palabras clave:** Lectura poética. Cognición y lectura. Extrañamiento. Desaprendizaje. Baudelaire.

**Abstract:** This poetic reading explores techniques which rediscover basic cognitive processes which up to now have not been automated and

which all readers draw upon. At the same time, the poetic reading sustains and incentivizes the state of cognitive instability through which every mental process passes. In this way the article shows cognitive strategies of unlearning of methods already learned and strategies of maintaining irreconcilable interpretations which result in estrangement and complexity, and which will be analyzed in the context of a poem by Baudelaire.

**Key Words:** Poetic reading. Cognition and reading. Estrangement. Unlearning. Baudelaire

*La lectio (que es la enunciación del libro) [...] suscita un significado que no preexiste en el “texto” o en la página imaginaria. Es una tensión entre un objeto del que un cuerpo se ha sustraído y un objeto al que un cuerpo viene a añadir su existencia, la singularidad de su deseo, los medios de su pensamiento y los sedimentos de su memoria.*  
Quignard, “Lectio”, *Pequeños tratados II*  
(2016b)

## 1. DE LA INESTABILIDAD COGNITIVO-POÉTICA

Dice la máxima con intención exhortativa que “leer es vivir dos veces”, y cree estar hablando de modo metafórico. Pero lo cierto es que hay en ella buena parte de verdad literal, pues leer proporciona experiencias semejantes a las que se obtienen mediante inmersión en el mundo real (quien imagina una escena enciende sus neuronas de un modo similar a quien la vive) y, además de la experiencia emocional, intelectual, estética

y estética, se produce en nuestro cerebro un muy real entrenamiento cognitivo que deja huellas comprobables tanto en su fisiología como en su funcionamiento.

Cualquier actividad humana amplía la cantidad y la cualidad de lo conocido al tiempo que hace más potente el instrumento de conocimiento, pero el sorprendente invento de la lectura —no previsto por la biología—, su vinculación con el lenguaje —que en su grado de complejidad es aptitud exclusivamente humana— y la larga historia de su práctica hacen de ella un verdadero laboratorio para los procesos de nuestro cerebro. La subespecie de esta práctica que llamamos “lectura poética” los pone aún más de relieve, pues tal lectura no designa tanto el acto lector de un poema como el modo lector en el que el propio proceso de lectura se muestra a sí mismo en su hacerse. La lectura poética es una lectura en construcción.

El interés neurobiológico que despierta la posibilidad de contemplar este proceso lector ha dado lugar a encuentros interdisciplinarios que reciben el nombre de “poética cognitiva” o de “neurohermenéutica”, y cada vez son más los equipos mixtos que trabajan en esa coyuntura que a ambas culturas —ciencias y humanidades— interesa<sup>1</sup>. Desde la perspectiva literaria, este acercamiento no debería ser excesivamente sorprendente, ya que la literatura ha sido desde siempre investigación práctica sobre los modos que el lenguaje tiene de conceptualizar, estructurar, articular e innovar pensamiento, y sobre la vinculación de estos modos tanto con nuestra condición corpórea dotada de aparato sensoriomotor como con las estructuras guardadas en nuestra memoria y en nuestra experiencia (y mediadas por la cultura).

Bien se sabe que leer no es una función natural —al modo en que lo son nuestras capacidades perceptivas— y que durante mucho tiempo la especie humana fue iletrada. La lectura utiliza procesos neuronales en

---

<sup>1</sup>En España el grupo ILICIA trata de aproximarse a estas perspectivas. El presente artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, subvencionado por el MINECO. Ref. FFI2017-83932-P.

origen dedicados a otras funciones: según Dehaene, el reconocimiento visual de las letras reutiliza zonas destinadas al reconocimiento de objetos (también rostros y formas geométricas) como invariables a pesar de ser percibidos desde otro ángulo o en movimiento. Los valores estéticos de un lenguaje que se capta mediante la lectura (esto es, la literatura) se derivan pues de procesos dedicados a otras funciones. Y los conceptos de armonía y disonancia pertenecientes a la estética y compartidos por artes diversas podrían entonces, en la lectura, ser analizados en relación con funciones como la del reconocimiento de la invariabilidad/variabilidad de los objetos. Esta vinculación del análisis estético al análisis estésico no parece aún analizable en términos neurológicos, pero sí que permite aproximaciones cognitivas y de teoría estética. Y, en lo que se refiere a la lectura literaria y específicamente poética (que es la que aquí nos ocupará), la intención de estas páginas es precisamente implicar la capacidad perceptiva humana —y más generalmente sensomotora— en la ejecución de una lectura estética. En nuestro cerebro existe un área de reconocimiento visual específica para las formas visuales y, sólo por ello, parece admisible pensar que, en la lectura, la forma de las letras puede ser un ingrediente de la experiencia estética: si esto es verdad para cierta poesía, no se trata sin embargo sino del ejemplo más básico de cuantos pueden ofrecerse en el campo de la relación entre lo visual y lo estético en contexto poético. Y, como se verá, la implicación de lo perceptivo no comprende solo lo visual, ni lo visual se acaba en los signos físicos de la escritura.

El amplio arco de recorrido que la historia de la estética cubre entre los extremos llamados *armonía* y *disonancia* tiene las mismas dimensiones que el abrazado por la capacidad de adaptación de nuestro cerebro. La historia de la estética es una progresiva exploración de los umbrales más allá de los cuales la disonancia no puede ser integrada: por exceso o por defecto de disonancia —por absoluta disconformidad o conformidad a un patrón—, los paradigmas artísticos entran en crisis y cambian. El “potencial de excitación” de una obra artística (Martindale, 1990) debe ser alto, y excitar con ello modos cognitivos primordiales —no

dependientes de la razón—, pero no sobrepasar ese umbral a partir del cual no es posible reconocer algún grado de conformidad y armonía. La historia de la estética se reproduce en la vida estética personal de cada individuo: todo aprendizaje es una absorción de modelo, toda exploración una transgresión de la norma; el comienzo de todo ejercicio estético se basa en el reconocimiento de la armonía (en cualquiera de sus versiones: repetición, simetría, resonancia, regularidad...) pero parece ser que tal ejercicio sostenido desarrolla un gusto por la disonancia y sus desafíos de integración. Ciertamente el gusto estético puede estar relativamente vinculado al carácter del individuo, pero sobre todo lo está a su habituación en el ejercicio de integración cerebral de la disonancia, y ese umbral puede ampliarse mediante aprendizaje: un aprendizaje del cerebro como muchos otros, un ejercicio de plasticidad. Los procesos neuronales implicados en la experiencia estética y referidos a la armonía no son privativos de la misma, pertenecen a los modos de percepción y cognición generales. Sin embargo, lo disruptivo y disonante en la vida cotidiana suele considerarse aleatorio, mientras que en el arte la experiencia estética trata de leerlo con algún grado de estructura, coherencia y deliberación (aunque sea coherencia *a contrario*), y el cerebro se comporta semióticamente, busca sentido, construye sentido. Un sentido que se mide precisamente con respecto a la ruptura de la armonía (diferencia, variabilidad, oposición...) (Armstrong, 2013: 49 y 50).

En el campo de la neuroestética, existen diferentes posiciones de comprensión del arte. Si Changeux (2008) defiende la experiencia estética como armonía y el arte como búsqueda de regularidades, Ramachandran incluye también en ambos la disonancia (2012: 321-324). La curiosa explicación que este ofrece asocia el gusto por la regularidad y la simetría a un impulso biológico de selección de las parejas según el cual tendemos a reproducirnos con quienes tengan menos defectos provocados por parásitos (esta señal de salud garante de la prosperidad de la especie está también relacionada con el hecho de que la simetría de los cuerpos favorece su capacidad de movimiento rápido en la caza y en la huida).

Pero Ramachandran propone que la preferencia de regularidad atañe sólo a los objetos (y a su reconocimiento, realizado por la “vía visual llamada del Qué”) y no a las escenas (procesadas por la “vía visual del Dónde”), en las que soportamos mal la simetría y la coincidencia, que al cerebro le parecen poco explicables. De modo que el arte estaría biológicamente tensado entre esos dos polos de armonía y disonancia, sin que se conozcan muy bien los procesos neurológicos que nos permiten combinarlos. Pero es comprensible que esta tensión sea necesaria para que tanto el cerebro como el arte sean dinámicos y se configuren como sistemas vivos (real y metafóricamente): para que no entren en la entropía a la que se ven condenados los sistemas cerrados.

Ramachandran (2012: 305-306) y Zeki (2005) defienden que el arte —se refieren a la pintura moderna— aísla y elige para representar el mundo ciertos ingredientes de la visión —la orientación de las líneas o el color, por ejemplo— desechando el resto. Aunque volveremos a este asunto páginas adelante, es momento de señalar que ese rechazo de la representación mimética global en favor de solo alguno de sus componentes traduce una opción por la disonancia que se vincula de manera estrecha a la percepción visual. De donde cabe deducir una disposición para la disonancia estética derivada del propio aparato perceptivo —fragmentado en áreas visuales especializadas— que sostiene nuestra cognición. Y —como también se precisará— este asunto no es menor tampoco para lo que se refiere a la lectura poética y su capacidad de suscitar extrañamiento.

En el último siglo y medio, la opción de la disonancia ha ganado también progresivamente adeptos en el campo de la teoría estética. El ejemplo que aquí interesa es el de Shklovski, cuyo concepto de “desfamiliarización” reposa asimismo sobre la singularidad de lo percibido. Pero se diría que, donde Shklovski considera necesario recabar el concurso de la técnica y el artificio para provocar una desautomatización que suscite el “extrañamiento”, la neuroestética nos está señalando más bien un trabajo de selección y aislamiento de los componentes de nuestra cognición. De modo más ecuánime podría decirse que, desde el punto de

vista cognitivo, la desfamiliarización —la captación de disonancia respecto de un patrón— incide en los propios estratos o módulos que naturalmente la construyen, mientras que, desde el punto de vista de la cultura, el dispositivo de “extrañamiento” sería un añadido de naturaleza artificial. Restar o añadir: seguramente ambas opciones entran en el juego del arte, de la literatura, de la poesía. Pero la perspectiva de estudio aquí elegida con respecto a la lectura —a la lectura poética— es únicamente de orden cognitivo, y por ello se dirige hacia lo que cabe llamar un desaprendizaje: una desautomatización de la integración de los procesos activos en la lectura.

## 2. DESINTEGRACIÓN E INTEGRACIÓN ESTÉSICA

No parece descabellado concebir que la técnica y la artificialidad generadora de disrupción y conducente a un extrañamiento de tipo cultural puedan ser objeto de aprendizaje consciente en el terreno literario. Sin embargo, la remisión a procedimientos más básicos concurrentes en la cognición parece ser más bien fruto de una exploración poco consciente en el orden de la experiencia sensomotora de cada sujeto poético. La estética de la poesía moderna está fuertemente vinculada a esta práctica interiorizada, y aunque periódicamente existen movimientos estéticos contrarios a ella, su tradición es reconocible desde Baudelaire hasta Bonnefoy (ejemplos tan dispares en el campo literario francés que dan idea de la transversalidad de esta poética cognitiva). Se podría decir de esta poesía moderna algo semejante a lo que dice Zeki del arte pictórico:

*A medida que el arte ha entrado en una época más moderna, aunque ha permanecido fiel a su misión de representar [objetos] esenciales y constantes, cada vez se ajusta más a la fisiología de las áreas visuales, y en particular, a las respuestas de las células individuales que se encuentran en ellas, puesto que la función de estas áreas es, asimismo, destilar los elementos esenciales del*

*mundo visual* (2005: 123).

Será precisamente un poema del “poeta de la vida moderna” Baudelaire —“À une passante” [“A una transeúnte”]— el que en estas páginas servirá de campo de pruebas para la interrogación cognitiva de la lectura poética, interrogación centrada en lo visual sin perjuicio de otros modos perceptivos, pues la lectura es una experiencia mental multimodal.

La experiencia estética de la lectura poética se enraíza en una multimodalidad distribuida en la doble naturaleza —material y mental— de la literatura. Con ser de gran importancia, la materialidad que no tiene en ella el mismo peso que en las artes plásticas, pues la literatura cuenta tanto con perceptos como con conceptos derivados de su naturaleza lingüística significativa. En efecto, la percepción directa de la materialidad literaria (sonidos y disposición visual de la grafía de los signos) es simultánea a una segunda articulación del percepto en la que este se emancipa de la materialidad (Ouellet, 2000). Ahí el percepto procede de la comprensión lectora —no de la experiencia física directa— y de la memoria de la experiencia física de percepción evocada —una percepción ya mediada por el entendimiento—. Ouellet señala así que la literatura es conocimiento cruzado con sensaciones, episteme ligada a estesia, concepto y percepto juntos, reunidos en imagen mental. La imagen mental se define como concepto anclado en el terreno del percepto —y cabe reseñar aquí que esta definición es gemela a la de la metáfora conceptual concebida por Lakoff y Johnson (1986), para quienes todo concepto es metafórico, es decir, tiene ese anclaje perceptual (y sensoriomotor) del que habla Ouellet—.

Toda experiencia de imagen mental suscitada por la lectura literaria depende de una experiencia estética virtual del lector basada en su experiencia estética real previa, y conserva de ella patrones perceptivos —esquemas de imagen (Johnson, 1991)— e impronta neuronal. Hay pues experiencia estética —con sus ingredientes de armonía y disonancia— en la imagen mental suscitada por la lectura. Pero, en literatura y en especial en poesía, esta experiencia está acompañada —como ocurre en todo arte—

de una experiencia estética suscitada por la percepción de la materialidad visual y sonora del texto escrito y leído. Y cabe suponer que, puesto que el cerebro no es capaz de producir dos imágenes mentales al mismo tiempo, ambas estesias entren en integración, del mismo modo que lo hacen los dos *inputs* en la teoría cognitiva de integración conceptual de Turner conocida como *blending* (2002), proceso en el curso del cual preceptivamente habría de surgir “algo nuevo”.

Bajo el nombre de “forma-sentido” (Meschonnic, 1970), esta integración ha sido objeto de análisis en la poética literaria, donde el “sentido poético” podría también ser análogo a la novedad surgida en la imagen mental resultante del *blending*. Estos paralelismos sugieren la rentabilidad de un acercamiento de la ciencia cognitiva al ámbito de los estudios poéticos, donde la lectura poética no persigue altura conceptual sino eficacia del trabajo de integración —del que no están ausentes disensiones y negociaciones— de las dos series estéticas. Series estéticas a las que cabría describir del modo siguiente: en la primera, la lectura proporciona imágenes mentales (representaciones paisajísticas, organizaciones narrativas, construcciones procedentes de los elementos narrativo-descriptivo del texto) construidas sobre esquemas de imágenes disponibles en la memoria del lector y que en última instancia remiten a la experiencia sensomotriz vivida físicamente por él; esas imágenes mentales se encuentran modificadas también por esquemas aportados por la cultura en sentido amplio. En la segunda serie estética, la experiencia auditivo-visual del lenguaje en su materialidad puede ser directa (escuchar un texto, ver sus signos escritos) o virtual (la lectura silenciosa no deja de despertar zonas neuronales sensibles al sonido). Esta experiencia del material sonoro o gráfico percibido en su temporalidad sonora y en su disposición espacial también viene marcada por esquemas que remiten a la experiencia sensomotriz corporalmente vivida.

Aunque la lectura poética trabaje en la integración, la voluntad analítica de estas páginas demanda que los procesos relativos a ambas series estéticas sean presentados de manera independiente al menos en su

punto de partida —y que se muestre después su convergencia—. Procede también insistir en que todos leemos en función de nuestras capacidades asociativas, de nuestro procesamiento sensorial presente y pasado y del almacenamiento de representaciones mentales bajo forma de circuitos neuronales aproximadamente repetibles. Por ello toda lectura poética posee aspectos no forzosamente compartidos, y la que aquí se propone sobre el poema de Baudelaire tampoco tiene por qué ser excepción.

### 3. LEER LA FORMA DEL SIGNO

Parece una obviedad decir que leer los signos de una escritura requiere del concurso de la audición además del de la vista, pero ni eso fue así siempre —no antes de la escritura alfabética— ni tampoco es evidente en nuestras prácticas de lectura silenciosa. Dice Quignard ambiguamente de esta lectura “ambrosiana”:

*En el curso de la lectura, se dice que, a veces, una voz silenciosa aparece. Evidentemente no nace del libro. Pero no la articula el cuerpo. Se empareja con el ritmo de la sintaxis y sin hacer sonar las palabras moviliza sin embargo la garganta, el aliento, los labios. Parece que, aunque inmóvil, todo el cuerpo se haya puesto a seguir una cierta cadencia, que no controla pero que el libro le impone: la lengua resuena en silencio en las marcas sintácticas, el cuerpo jadea un poco, y es un tarareo muy lejano (2016a: 107).*

La neurociencia, por su parte, afirma más claramente que “podemos escuchar nuestra propia ‘voz interior’ pronunciando palabras mentalmente. Los estudios recientes de resonancia magnética funcional han asociado ese componente con una mayor actividad metabólica en la corteza auditiva, incluidas las áreas selectivas de la voz” (Perrone-Bertolotti *et al.*, 2012). Parece ser que aprender a leer fortalece la conectividad entre las áreas

visual y auditiva a base de asociarlas repetidamente. Con la práctica, esta conectividad permitiría una activación directa de la corteza auditiva incluso en el caso de la lectura silenciosa (Dehaene, 2007: 53). Por otro lado, una palabra no se lee globalmente, siempre se leen sus partes, aunque un lector experto lo mismo tarda en leer una palabra de tres letras que una de ocho (la quinta parte de un segundo): las neuronas se distribuyen la tarea de leer los diferentes segmentos de la cadena de letras, y lo hacen simultáneamente (Dehaene, 2011: 49). Así pues, uno se pregunta si lo que oye el cerebro lector no es un notable guirigay. Sucede sin embargo que todos tenemos la sensación de que la lectura silenciosa de la poesía hay que hacerla más despacio que la de la prosa, como si necesitáramos ver todas las letras de las palabras para que en la voz interior suenen como en la realización sonora en voz alta. Esta es quizá una razón de que la poesía haya sido medida durante mucho tiempo, pues la medida impone ese tiempo de realización a la voz interior. Pero si la poesía moderna ha abandonado progresivamente metro y rima, hay entonces que suponer que los ha reemplazado por otras estrategias de ralentización de la voz interior; y es de sospechar que esas estrategias sean visuales, aunque quizá no tengan ya que ver con la visualidad de la grafía sino con la de la imagen mental que suscitan las palabras. Esta vinculación de la fonología—incluso en la voz silenciosa— con los aspectos visuales se asienta sobre las propias vías de la lectura descritas por la ciencia cognitiva.

### **3.1. Competencia y rentabilidad poética de las dos vías de lectura**

Explica Dehaene (2007) que dos son estas vías: la del sentido (léxica) y la de los sonidos (fonológica). Toda lectura necesita de ambas para poder abordar un texto, y ambas alternan y colaboran: la vía fonológica atribuye sonidos a las palabras antes de reconocerles un sentido y permite al lector enfrentarse de ese modo a los términos desconocidos leyéndolos en función de reglas de pronunciación interiorizadas. La vía léxica se ocupa

de las palabras conocidas —algunas con pronunciación muy irregular en algunas lenguas— y se encarga también de deshacer las ambigüedades de los homófonos —que no siempre se escriben del mismo modo—. La localización del sentido por vía semántica parece obviar la realización acústica interna de la palabra; de modo que no conviene particularmente a lectura poética, que buscará restituir para el caso la vía fonológica. Como ya se intuye, la repartición de tareas permite la eficaz convivencia de ambas vías, pero no excusa sus puntuales desacuerdos.

Uno de los casos más representativos de la pugna entre vías de lectura es el del *rébus*, muy extendido en lenguas tendentes a la homofonía —como el francés— y consistente en una realización sonora única para tramos de texto gráfica y semánticamente diferentes: *nez rond, nez pointu, main / Néron n'est point humain*, dice el más clásico de los *rébus* franceses. En contexto poético, la frecuencia de *rébus* fragmentarios es grande, pues se activa una presión de la vía fonológica sobre la vía léxica (Gamoneda, 2014: 434) que “descubre” secuencias fónicas significativas que no respetan la integridad gráfica de las palabras. Sostenidas por el contexto —integrando su sentido, por ejemplo, en un campo semántico ya presente en el texto— estas secuencias fónicas potencian procesos inestables de lectura, pues proporcionan ambigüedades en las imágenes mentales, obligan al lector a una actividad interpretativa. La colaboración entre las dos vías simultáneas de lectura en todo texto adquiere en poesía una tensión que es extrañamiento lingüístico para el lector. Esta tensión cristaliza en el *rébus*, pero, por supuesto, no es esta la única figura en la que ambas vías se disputan.

Un buen lector desentraña a la vez fonemas y morfemas de palabras, es decir, usa las dos vías de lectura. Pero cuando un niño empieza a leer, lo hace a través de la vía fonológica —silabea— y solo más tarde llega al estadio en que puede pasar de la cadena de letras al sentido de la palabra sin que intermedie la pronunciación (oral o simulada mentalmente). Se diría que la lectura poética recupera una preeminencia fonológica que pertenece a estos comienzos de la lectura, donde sin duda los aspectos orales son

puente necesario entre la captación visual del signo y su afectación de sentido.

Pero el caso es que después, en la adquisición del paso directo de lo escrito al sentido, el cerebro se acostumbra a descomponer en morfemas (lexemas, desinencias) las palabras: las palabras se leen descompuestas en partes; y lo curioso es que tales partes no siempre están bien recortadas: el ojo lector lo mismo recorta “re-volv-er” (donde se puede reconocer a posteriori la corrección de la división morfemática) que “re-mar”, donde nada justifica que haya un morfema de repetición “re-”, pues la etimología de la palabra señala que esta procede del latín *remus*. Errores como este cometido por la vía léxica —muy frecuentes— pueden desestabilizar el sentido, que queda flotando entre dos atribuciones semánticas: no es que la palabra deje de significar “mover los remos en el agua para hacer avanzar una embarcación”, es que, además, esa agua en la que se mueven es comprendida como agua de “mar”. Para llegar a esta comprensión y a esta interesada incorrección de la distinción morfemática, habrá valido que un contexto de tema marino o una palabra con el lexema “mar” correctamente distinguido haya precedido visualmente a la palabra “remar”: se habrá producido de este modo un *amorçage* —donde una primera cadena de letras o sonidos facilita la lectura de otra segunda, pues comparten un mismo morfema aunque no tengan entre ellas una relación de sentido (Dehaene, 2007: 49)— que explica algunos fenómenos poéticos, y que indica que uno de los caminos de la lectura poética no distingue las piedras de su empedrado: fragmenta arbitrariamente el cuerpo de las palabras y rompe la univocidad del signo lingüístico, de modo que el sentido —poco domado— aparece encabalgando significantes. La lectura poética extrae esta libre indisciplina de un error en el sistema de reconocimiento visual sobre el que se basa la vía léxica de lectura.

### 3.2. Ver y escuchar un verso

En contexto de lectura, se llama *granularidad* al tamaño de los

elementos que transcriben la lengua oral: fonemas, sílabas, palabras. Puede entonces decirse que la lectura poética pone en cuestión la granularidad establecida de las lenguas. La poesía simbolista, por pluma de Mallarmé, expresó esta convicción al proponer el verso como unidad poética y no la palabra —una convicción que ha dejado su huella en toda la poesía moderna y en su lectura—. Una “granularidad poética” no reposaría pues siempre sobre estructuras morfemáticas simples y su sentido no podría estar recogido en un diccionario de palabras. Antes bien, esta granularidad contemplaría conglomerados de morfemas organizados en otro nivel estructural (ritmos, rimas, asociaciones a nivel versal, anagramas, traslaciones de esquemas sonoros o visuales...) con sentido emergente: una suerte de representación diagramática en la que se cruza la percepción, la experiencia corporal, la comprensión como acción del ojo, de la mano o del cuerpo y el sentido de los morfemas de la lengua. La unidad de lengua legible —tanto en su dimensión fonológica y visual como de sentido— sería el verso —cuando no el poema en toda su extensión—.

Sucede aquí, como en el aprendizaje lector más temprano, cuando el niño todavía presenta “una tendencia espontánea a tratar cada objeto como un todo” y, del mismo modo, “no ve forzosamente que las palabras están constituidas por letras” (Dehaene, 2011: 41). Cuando alguien aprende un alfabeto nuevo, si no se le explican los constituyentes de los signos verbales, si se le presentan las palabras como formas globales, no sólo aprende menos sino que también activa un área cerebral inadecuada en el hemisferio derecho en lugar de hacer lo propio con el área visual de las palabras —que se encuentra en el hemisferio izquierdo en una región bien precisa del córtex visual (Dehaene, 2011: 42-43)—. Así pues, la consideración más global de la escritura que se da en la lectura poética —el verso como unidad, por ejemplo— podría también inducir esa activación inadecuada del hemisferio derecho que considera globalmente la forma del objeto poético.

Hay también una temprana fase en la que el aprendiz de la lectura sigue transitoriamente tratando las letras como si fueran objetos invariantes

a pesar de su posición —y por ello confunde las letras en espejo, por ejemplo la “p” y la “q”, o la “d” y la “b”—. Quizá sucede algo similar en la lectura poética, pero trasladado a un plano más global o estructural —otra vez el verso, o incluso el poema entero—, y así, el lector reconoce simetrías y paralelismos gráficos —y fónicos— no significantes en el lenguaje común, pero que sugieren asociaciones significantes: manipula mentalmente estructuras gráficas o fónicas como si fueran objetos y reconoce la invariancia de los mismos (o su semejanza) más allá de sus posiciones rotadas o invertidas. La lectura poética —así lo querían al menos los simbolistas— parece efectivamente manipular el verso como un objeto, desaprendiendo en parte su constitución morfemática, es decir, dando una vez más la preeminencia a la vía de lectura fonológica sobre la léxica, fundando directamente sobre la primera un nivel de granularidad superior al que corresponde a la lengua en cuestión.

Esta idea de Mallarmé —no expresada, naturalmente en los términos aquí empleados— formula una intuición activa ya *de facto* en Baudelaire —y atisbada en múltiples predecesores—. *À une passante* comienza con un verdadero *tour de force* de demostración del verso como unidad de sentido poético<sup>2</sup>: “La rue assourdissante autour de moi hurlait.” se cierra

---

<sup>2</sup>*A une passante – La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! - Fugitive Beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais! [A una paseante – La calle tumultuosa en torno a mí bramaba. / Alta, enlutada, esbelta, en dolor majestuoso, / una mujer pasó recogiendo, meciendo / con su mano fastuosa festones y volantes. // Era ágil y noble en su pierna de estatua. / Yo, entretanto, bebía, crispado extravagante, / en su ojo — cielo lívido que anuncia el huracán—, / la dulzura que hechiza y el placer que mata. // Un relámpago... noche —Belleza fugitiva / cuya mirada me hizo, de pronto, renacer: / ¿ya no volveré a verte hasta la eternidad? // ¡En el allende, lejos, muy tarde o quizás nunca! / Yo no sé a dónde huyes, tú ignoras a dónde voy, / ¡tú, a quien hubiese amado, tú, que bien lo sabías!] (La traducción es de la autora de este artículo).*

con un punto, en el interior del cual la significación de la frase sobre el ruido ensordecedor de la multitud callejera<sup>3</sup> se modifica al considerar la composición fonológica del verso entero: /laryasuRdisãtotuRdãmwayRlɛ/. Composición en la cual se distingue una estructura duplicada /uRd/ (“assourdi-” “autour de”) y una estructura en espejo /lRya/ /ayRl/ abriendo y cerrando el verso. De modo que esas estructuras fónicas —que incluyen un fonema /R/ insistente— esquematizan ideas de repetición y de cercamiento que refuerzan el lexema “autour” [“en torno a”], con el resultado de que el verso ahora significa que el exceso de ruido no sólo es ensordecedor sino que también cerca y asedia insistente y quizá amenazadoramente a un sujeto poético que se encuentra en su centro —y este último sentido es “nuevo” y emerge de la integración de una imagen mental y una imagen sonora—.

El trayecto fónico que abre y cierra el verso esboza además la estructura quiasmática de encuentro y divergencia que —como se verá más adelante— rige múltiples organizaciones significantes del texto, amén de recoger el esquema narrativo que cuenta el poema: una mujer se acerca, se cruza con el poeta, intercambia con él una mirada y vuelve a alejarse. Las trayectorias —físicas o vitales— de ambos sólo se interseccionan una vez, y los versos del segundo terceto marcan ese lugar con un “où” [“dónde”] que es el emplazamiento sintáctico en el que el “je” y el “tu” coinciden solo para decir la ignorancia mutua de sus respectivos caminos: “car j’ignore où tu fuis / tu ne sais où je vais”. Esta divergencia que relata el poema se anticipa y miniaturiza fónicamente ya en ese primer verso, que cumple de este modo la ley del *incipit*.

### 3.3. Gesto y lectura

Al avanzar en su aprendizaje de lectura, el niño deja de confundir

---

<sup>3</sup>Sin olvidar el de las obras públicas de ese momento de transformación urbana parisina: ¿por qué no las obras de la construcción de la *Gare de Lyon* de París en 1855, año de publicación del poema?

las letras en espejo, y lo hace entrenándose en el gesto de escritura de esas letras —“la letra con gesto entra”, se diría—. Parece ser que entonces se pone en funcionamiento otra zona lectora cerebral:

*Contrariamente a la región “ventral” del cerebro que nos sirve para reconocer los objetos, la vía “dorsal” que enlaza la visión del córtex motor y orienta nuestros gestos distingue precozmente la orientación de los objetos [...] El reconocimiento del gesto desempeña igualmente un papel esencial en el descifrado de la escritura manuscrita (Dehaene, 2011: 46).*

Esta gestualidad está asociada a los movimientos de los ojos: el ojo recorre la letra como reconociendo el gesto de la mano que la ha trazado: el ojo ejecuta el gesto de la mano. Aunque cesa con el tiempo y con la destreza en la lectura, la lectura poética recupera algo de esta vinculación entre reconocimiento de lo escrito y gestualidad, pero generalmente no sólo referida al grafema sino vinculada al nivel fónico y a la imaginación visual que suscita el poema. Esta expansión de lo gestual a todos los ámbitos de percepción —real y figurada— activos en el poema es característica de la lectura poética.

La temprana asociación de gesto y forma gráfica del signo no es sólo propia del aprendizaje lector individual sino también de la historia de la escritura. En su inicio los signos eran pictográficos (no sólo el sistema jeroglífico egipcio sino también el cuneiforme sumerio): tenían carácter icónico, se parecían a lo que representaban, evocaban su contorno físico o su dinamismo y así la escritura reciclaba en el cerebro circuitos utilizados para el reconocimiento de objetos. La escritura logográfica (de representación abstracta del concepto) llegó más tarde, incorporando además un aspecto logosilábico (representaba sílabas de la producción oral; en sumerio, concretamente la primera sílaba de la palabra); para ello, la escritura utilizó el principio del jeroglífico, de modo que el símbolo logográfico de un pájaro “podía usarse para expresar el concepto pájaro

o como fonema” (Wolf, 52). Esta doble concepción —logográfica y logosilábica— aparece también en lenguas actuales como el chino, o repartidas en los dos sistemas de escritura japonesa *kanji* y *kana*.

Para la experta en lenguaje y lectura Maryanne Wolf, cuando el niño está aprendiendo a leer atraviesa una fase que es “como una ‘etapa’ logográfica [...]: lo que el niño entiende, de forma muy parecida a como lo hacían nuestros antepasados lectores de sellos de cálculo, es la relación entre el concepto y el símbolo escrito” (Wolf, 2008: 117). Durante esta etapa el niño estaría utilizando los mismos circuitos cerebrales que el lector chino (o del *kanji* japonés), algunos de los cuales están en el hemisferio derecho del cerebro, de modo que habría una activación bihemisférica de las zonas visuales (Wolf, 2008: 54, 82).

La lectura poética conserva rastros de un comportamiento logográfico inserto en la general naturaleza alfabética de la escritura occidental. Quiere ello decir que la firmemente establecida representación gráfica de los sonidos alberga también una posibilidad de lectura de representación gráfica abstracta del concepto: como si la lectura poética ejecutara en sentido inverso —recuperara desaprendiendo— una historia de la lectura personal y humana. En los poemas hay grafemas en los que el ojo distingue aún la huella de alguna forma o de algún dinamismo proveniente del concepto (a título de ejemplo, recuérdese “le O de l’ouvert” en *L’été langue morte*, de Bernard Noël; la “s” de “Sitôt pétris, sitôt soufflés, / Maître Serpent les a sifflés,” en *Le serpent*, de Valéry).

Además, la lectura poética es capaz de añadir una dimensión logofónica que se engazaría con la representación logográfica de la letra. Pues es obvio —en el último ejemplo de Valéry— que la “s” carga en su lectura una forma dinámica imitativa de la serpiente, mientras que “s+f” se encarga de la imitación sonora del amenazante sonido que el animal emite —*siseo* en español; *sifflement* en francés—, fenómeno conocido con el nombre de “armonía imitativa”.

La amplitud y la complejidad del comportamiento logográfico y logofónico de la lectura poética pueden ser mucho mayores, y el poema de

Baudelaire da muestras de ello. En *À une passante*, encontramos en el primer cuarteto la secuencia gráfica *-stueuse*, que para el lector reproduce visual y sonoramente el movimiento de la falda de la *passante*, quien avanza con paso ritmado por la respiración de las comas del verso (“Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse”); un ritmo reconocible rápidamente como bimembre en las pausas del cuarto verso (“soulevant, balançant, le feston et l’ourlet”) cuya simetría recogen los cuatro términos (en los que se reconocen dos a dos diferentes aspectos repetitivos: categoría gramatical, morfología, proximidad semántica). Reiterada íntegramente en *majestueuse* y *fastueuse*, la secuencia gráfica *-stueuse* también se encuentra fragmentariamente en *feston*, que no sólo repite el sonido sino que traduce en significado (bordado en forma de ondas que adorna el borde de una tela) lo que en los otros dos términos era gráfico y sonoro movimiento ondulatorio de un borde —borde localizado físicamente en el poema en el final de los versos, portadores de la rima en *-stueuse*—. Se aprecian pues traslaciones entre lo visual a lo auditivo tanto en la serie visual real (caracteres visibles y pronunciables, forma versal del poema) como en la serie visual de la representación mental (escena de la *passante* avanzando con la falda sostenida por la mano)<sup>4</sup>. La secuencia de asociaciones podría ser entonces la siguiente: la representación mental de la escena en la que la *passante* avanza con ritmo marcado y movimiento ondulatorio de falda funciona como *amorçage* gestual para el recorrido dinámico que el ojo hace del grafema “s” (*majestueuse, passa, fastueuse, soulevant, feston*) asociado a la realización fónica de la secuencia recurrente *-stueuse*: (/s/ sorda + interrupción de la sibilante por la interdental /t/ que marca pausa dentro del movimiento + /z/ sonora que prolonga el movimiento. Y cabe añadir que la percepción dinámica de grafemas y fonemas que el gesto propicia alcanza e incluye también en su contexto a la palabra *statue* [“estatua”], situada en

---

<sup>4</sup>Otra ocurrencia de la permeabilidad entre sonido y sentido: la secuencia gráfica “ourlet” del verso 4 —término que significa “doblado”, en el borde de una falda, por ejemplo— mueve sus letras con revuelo, de manera que caigan en otro orden dentro de la palabra “douleur” del verso 2.

el quinto verso; y lo que en este término parecería paradójico —evocación gráfica y sonora de movilidad /st/ + contenido semántico de inmovilidad— pronto se verá que adquiere coherencia, precisamente porque una de las claves de interpretación del poema es la voluntad de dotar de movimiento a la representación estatuaria de la *Beauté* baudelairina.

La dimensión logográfica y logofónica de la lectura poética hace sospechar el concurso de las áreas activas en la capacidad de la memoria motriz y una implicación importante de las áreas del hemisferio derecho, tal y como ocurre en el caso de las escrituras logográficas y en ciertas etapas del aprendizaje infantil de la lectura. En el ejemplo expuesto se aprecia también un esquema de imagen dinámico procedente de la experiencia corporal que informa tanto la imagen mental como la percepción visual del grafema y de su realización fónica. Toda imagen mental o auditiva es un acto mental, todo conocimiento es gestualidad: responden a una exploración sensomotriz simulada (Olivier, 2012: 75). Y, además, puesto que el poema sitúa al sujeto poético como espectador de esta escena en la que la mujer avanza andando de tal manera, no es ocioso suponer que el funcionamiento de las neuronas espejo pudiera propiciar en el cerebro del poeta ese esquema de imagen dinámico que impregna el texto<sup>5</sup>.

#### **4. LEER EL CONTENIDO DEL SIGNO: LA IMAGEN MENTAL**

Aunque las líneas precedentes han abordado algunas cuestiones relativas a la imagen mental, es al hablar de una lectura del contenido del signo cuando esta se vuelve central. A pesar de lo dicho en el párrafo anterior, es preciso señalar que la imagen mental que suscita la lectura

---

<sup>5</sup>Las neuronas espejo (Rizzolatti y Sinigaglia, 2008) se encuentran en una parte del córtex cerebral que participa en la preparación del movimiento. Estas neuronas se activan tanto cuando se realizan ciertos actos motores como cuando se observa a alguien que los realiza. Las neuronas espejo funcionan pues como si fueran a un tiempo motoras y sensoriales. Changeux afirma que las neuronas espejo pueden intervenir también en la experiencia estética (2008: 138).

no es exactamente la misma que obtiene un espectador en el mundo real. La imagen mental en el cerebro del espectador —llamarla imagen es una convención, puesto que no consiste sino en activación de circuitos neuronales— procede de la imagen visual —que se construye, a su vez, mediante un laborioso y fragmentario concurso de las áreas visuales—, a la que hay que sumar ciertas rectificaciones de interpretación que tienden a completarla y a producir integración de todos sus componentes —rectificaciones que están en función de la memoria y los hábitos perceptivos de ese espectador—. Sin embargo, la imagen mental del lector depende en parte de la percepción transmitida (forzosamente incompleta) por el texto y procedente de la percepción de su autor como espectador; y en parte también depende de la memoria perceptiva del propio lector, asentada sobre su historia y su experiencia corporal del mundo.

*À une passante* proporciona en su primer cuarteto la descripción de una imagen que va surgiendo —la de la mujer—, y esta circunstancia permite analizar el tipo de imagen mental que el lector construye. El segundo verso —“Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse” — sugiere, respecto del primero, una organización perceptiva —procedente de la psicología de la Gestalt— conocida como “principio de discriminación fondo-figura”. Ciertamente, el primer verso habla de sonido ensordecedor, pero lo sitúa en una calle; es más, personifica a la calle como productora de un sonido con carácter humano —“La rue assourdissante autour de moi hurlait”—. Sobre este fondo sonoro y visual confuso aparece en el segundo verso una “figura” con todas las características exigibles para su distinción del fondo: tiene forma y contorno, resalta, se percibe como una masa con volumen, su color es más denso que el del fondo.

Como ha quedado dicho con anterioridad, la neurología de la visión enseña hoy que existe una vía visual dorsal que se ocupa de procesar la posición y el movimiento del objeto (Vía del Dónde) y una vía visual ventral que procesa su forma y su color (Vía del Qué). Además, la visión es modular y se procesa en múltiples áreas visuales, que pueden tener partes dorsales y ventrales y no poseen jerarquía de importancia ni

están integradas bajo una sola área rectora, pero sí necesitan un tiempo de procesamiento diferente que las ordena. V1 (corteza visual primaria) y V2 distribuyen señales visuales selectivamente a otras áreas visuales (Zeki, 2005: 34). Un gran número de células del área V1 son selectivas de orientación —“son los bloques constituyentes de la elaboración neurológica de las formas” (Zeki, 2005: 133) aunque no se sepa cómo las construyen—, pero éstas también se encuentran en V2 y V3; el color se procesa en V4 y en ciertas delgadas bandas de V2, y el movimiento en V5 (pero también en V3 y con intermediación de bandas anchas de V2). Las interconexiones son múltiples, pero puede concluirse que el color se percibe antes que el movimiento —entre 60 y 80 milésimas de segundos—, y que las ubicaciones se perciben antes que los colores, colores que, a su vez, se perciben antes que las orientaciones. De modo que —simplificando— quizá pudiera resumirse así el orden: ubicaciones > colores > orientaciones > forma > movimiento.

Zeki considera el arte como una extensión de las funciones visuales del cerebro, una búsqueda en la que el artista analiza —más o menos inconscientemente— los atributos de la visión (2005: 41). Aunque el ordenamiento temporal de esos atributos se produce en milisegundos, hay obras de arte plástico que se especializan en transmitir alguno de los procesamientos de la escena visual, quedando los demás descartados o en segundo plano. Esta separación y selección de procesos que tienen lugar de modo casi sincrónico es justamente uno de los terrenos de extrañamiento en los que han avanzado prospectivamente vanguardias como el cubismo o la pintura cinética —con un pulso de interrogación cognitiva análogo al de la poesía moderna y la posterior poesía vanguardista—. Unas veces latente y otras latiendo, este pulso ha atravesado también la narrativa del siglo XX, acelerándose en movimientos literarios como el *Nouveau Roman* francés<sup>6</sup>. Pero de modo general y continuado es el género de la poesía el que ha

---

<sup>6</sup>Ver sobre esta aproximación a la percepción visual desde perspectiva cognitiva mi artículo con título “La descripción especular. Lectura neurocognitiva de *La Jalousie* de Robbe-Grillet” (Gamoneda, 2016).

ofrecido desde finales del XIX un campo altamente sensible al tratamiento de los atributos de la visión en la imagen mental que el lector construye tras la estela de la del autor.

Al contrastar en el poema *À une passante* el orden de aparición de los atributos de la visión más arriba resumido, parece que Baudelaire en parte lo respeta y en parte lo trastoca, pues pone primero la forma, luego el color y finalmente el movimiento: “Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / une femme passa”. El tiempo que tardan en unirse todos los atributos en experiencia unitaria es de más de un segundo (Zeki, 2005: 86), pero en la descripción el poeta requiere de verso y medio para componer la unidad: solo al culminar el proceso ve que se trata de una mujer. Precisa Zeki que entre los múltiples sistemas que sirven para procesar diferentes atributos de la escena visual, los hay tan “especializados como para distinguir entre la versión estática y la versión dinámica de la misma forma” (2005: 95). En ese sentido, no es insignificante que esta *passante* se dé a conocer precisamente en el momento en el que se señala su condición de forma dinámica —“une femme passa”—. Y tampoco lo es que el poeta la reconozca no solo como mujer sino también como objeto amoroso precisamente a causa de su movimiento: la llama “fugitive Beauté”, Belleza que se mueve y que por tanto no es fijamente estatuaría (su “jambe de statue” es “agile”); su movimiento contrasta pues con la *Beauté* del otro conocido poema baudelaireano<sup>7</sup>, donde la *Beauté* no solo “hai[t] le mouvement qui déplace les lignes” [“odi[a] el movimiento que desplaza las líneas”], sino que es inaccesible, incomprensible y reduce al enamorado poeta al silencio impotente de quien no puede conocerla ni poseerla. Agnosia visual de belleza en reposo, podría casi decirse que padecen este y todo poeta —y es cierto que existe la agnosia visual del objeto en reposo—.

---

<sup>7</sup>Bajo el título “La Beauté”, [“La Belleza”], dicen así los primeros versos del poema: “Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s’est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière.” [“Soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra, / Y mi seno, donde todos han sido heridos / Inspira al poeta un amor / Eterno y mudo como la materia.”]

La *Beauté* estatuaria e inmóvil del poema epónimo decía de sí misma: “je trône dans l’azur comme un sphinx incompris” [“domino en el azur como incomprendida esfinge”]; el poeta, sin embargo, ve a la *passante* como un animal alado y móvil —aunque igualmente inquietante: un águila *agile et noble* (y en *agile* apenas se disimula la metátesis que esconde el nombre del noble pájaro: *aigle*)<sup>8</sup>—. La *passante* levanta y hace batir con la mano unas faldas que son como alas; avanza negra y *majestueuse* —depredadora, real, elegante y rápida son los adjetivos que convienen a un águila—; conmociona al poeta con su ojo de violenta pupila y potencia de visión mucho mayor que la humana (pues ve y sabe del poeta lo que este esconde: “Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”). El poeta se caracteriza a sí mismo como ciego que solo ve cuando la luz se encuentra asociada a movimiento —“Un éclair... puis la nuit! - Fugitive Beauté”— mientras, en contraste, atribuye a la *passante* esa potente visión que permite representarla metonímicamente como ojo, y que, además, incluye el poder de hacerle renacer: “Fugitive Beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître”.

Así pues, las estrategias perceptivo-cognitivas del poeta *flâneur* frente a la esterilizante *Beauté* estatuaria<sup>9</sup> son: la desintegración de la unidad de la experiencia visual, la visualización del objeto sólo en situación dinámica y —estrategia que a continuación se analizará— la fragmentación de la imagen como consecuencia del rechazo de la “presencia amodal”. Huelga decir que tales estrategias de extrañamiento no son del poeta (yo

<sup>8</sup>Este caso de doble imagen mental —figura de la *passante* y águila— podría ser objeto de análisis desde la perspectiva del siguiente apartado del presente texto —con título “Interpretación y metáfora”—. Aquí la imagen mental realista está basada sobre el contenido de los signos que transmiten los diferentes rasgos constitutivos de la imagen visual. Y, por su parte, la imagen mental metafórica está basada sobre: a) una analogía construida sobre la selección de los mencionados rasgos de la imagen visual; b) un juego anagramático (metátesis) sobre el significante de un signo.

<sup>9</sup>Reza así el poema “La Beauté”, [“La Belleza”]: “Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j’ai l’air d’emprunter aux plus fiers monuments, / Consumeront leurs jours en d’austères études” [“Los poetas, ante mis grandiosas actitudes / que parecen propias de los grandes monumentos, / consumirán sus días en austeros estudios”].

lírico o personaje) más que en la medida en que puede atribuírselas la lectura poética. Pues es esta propiamente la que construye una imagen mental no competitiva en terreno de mimesis; muy al contrario: la imagen mental resultante en la lectura poética se concibe como un extrañamiento de la imagen visual.

A tenor de las mencionadas estrategias, no cabe esperar que, en el poema, la imagen mental dé en permanente y estable imagen unitaria representativa de la mujer, ni tampoco en su metáfora implícita de águila. Es cierto que en toda descripción —como afirma Mendelsund (2015: 164)— los datos que leemos no son acumulativos, no vemos todos los detalles componiéndose en una imagen unitaria, como sí ocurre en la visión. Los datos van quedando en segundo plano, por mucho que la sintaxis quiera ligarlos y conservar su presencia en la imagen mental en construcción. La poesía parece incluso renunciar a intentarlo, desfigurando a menudo la coherencia sintáctica, privilegiando el esbozo o el detalle descriptivo único y aislado —esbozo y detalle que no integran partes en un todo y por ello no apuntan hacia la mimesis realista global—. Las dificultades de integración de los elementos descriptivos en imagen global suelen tener en la narración un rendimiento de dosificación de información —por ejemplo, en la creación de suspense o en la particular construcción de la entidad narradora—, pero en poesía el lector no espera tales rendimientos y tiende a considerar la falta de integración como un procedimiento genuinamente poético.

Sucede en el poema que la descripción de la *passante* —tras reconocerla breve y unitariamente como mujer— vuelve a mostrarla fragmentaria y diseminada, esta vez no por mor de la selección de los atributos de la visión sino por los del propio objeto de visión. La *passante* es pues vista como cuerpo despiezado —mano, pierna, ojo—, ajustándose de ese modo a un modo mundano y manipulable de Belleza-mercancía —el de la prostituta baudelairiana—, propio de una sociedad que ensaya su mercantilización y que fetichiza el cuerpo femenino<sup>10</sup>. Una mano que

---

<sup>10</sup>... la prostitución parece contener al mismo tiempo la posibilidad de mantenerse en

sujeta la falda, una pierna que avanza, un ojo que mira son los fragmentos de cuerpo que se distinguen de la enlutada figura: como si el negro ocultara el cuerpo y este ya no pudiera ser reconstruido y reconocido por la vista. Esta imagen mental de la lectura poética tiene algo de cuadro vanguardista y, desde el punto de vista de la percepción cognitiva parece no plegarse a los hábitos de la visión en la llamada “presencia amodal” (Kanizsa, 1986), donde se percibe un objeto íntegramente aunque la visión del mismo no sea más que parcial, pues los objetos del mundo suelen estar visualmente interceptados y fragmentariamente ocultos por otros en las escenas a las que asistimos, y no hay “modo” perceptivo que pueda respaldar al cien por cien el reconocimiento íntegro que finalmente tenemos de ellos.

La lectura poética —y más generalmente literaria— desautomatiza esta corrección e implementación perceptiva de la “presencia amodal” para producir extrañamiento en la imagen mental del lector. Aún más que en la narración, la descripción sin vocación realista de la poesía presenta un carácter lacunario que casa bien con el que requeriría de la “presencia amodal”. Y si es lícito pensar que los procesos de rellenado del espacio perceptible y de construcción de coherencia del mismo sugieren analogía con los procesos presentes en el círculo hermenéutico —es cierto que la neurociencia corrobora aspectos de la lectura y la interpretación descritos con anterioridad por la hermenéutica—, parece también posible presumir que, en lo que a la poesía se refiere, tanto la “presencia amodal” como la interpretación de la escena quedan suspendidas a mitad de camino: no se construye ninguna conclusión de los procesos sino que se mantienen en una apertura que permite ambigüedades y dobles posibilidades de interpretación y de imagen mental.

---

un espacio vital en el cual los objetos de nuestro uso más próximo se han convertido crecientemente en verdaderos artículos de masas. En la prostitución de las grandes ciudades hasta la mujer misma se convierte en artículo de masas.” (Benjamin, 2014: 221-222).

## 5. INTERPRETACIÓN Y METÁFORA

La literatura es —entre otras cosas— un registro de la estabilidad e inestabilidad constantes de los procesos cognitivos. A diferencia de la narrativa, el lenguaje poético —además de someterlos a experiencia y a experimento en la dimensión perceptible de su soporte lingüístico— prescinde de la dimensión ficcional y se concentra en su observación asumida por un sujeto en la lectura poética. El sujeto lector de poesía se ofrece a sí mismo como encarnación de esos procesos cognitivos *in nuce* en el texto, y provee las emociones y la memoria corporal necesarias para convertirlos en realización efectiva. Así pues, la lectura poética se sirve de los procesos del cerebro del lector y de ellos depende. No hay nadie que le releve en la tarea y se ve obligado a asumir y convertir en reales todos los procesos que la narrativa reparte entre lector, narrador y personaje.

Cognitivamente, la metáfora refleja la que es constante actividad del cerebro: comparar lo percibido (física o imaginariamente) con patrones (valores constantes) y localizar cambios significativos: “la metáfora funciona al invocar y luego frustrar la búsqueda de constancia (...) [haciendo] posible una nueva configuración de parte y todo. La metáfora juega con la necesidad contradictoria del cerebro de constancia y flexibilidad” (Armstrong, 2013: 88). El estado normal del cerebro es precisamente el de un equilibrio inestable entre lo que busca y lo que encuentra, entre el reconocimiento de un patrón, la localización de disonancias respecto de este y la fabricación de otro patrón mediante operaciones que se procesan en diferentes lugares cerebrales y a diferentes velocidades y solo se integran de manera incompleta. “Esta integración incompleta hace posible que el cerebro entretenga interpretaciones conflictivas de las entradas que recibe.” (Armstrong, 2013: 67)

El cerebro no puede hacer dos interpretaciones simultáneas —no puede contener dos imágenes mentales simultáneas— pero sí sucesivas e interrelacionadas. La metáfora es la expresión de un tipo de interrelación y describe un trayecto inacabado entre imágenes mentales en el que se

traslucen procesos no conscientes (Gamoneda, 2018: 64). A este respecto, Jackendoff sostiene en su “Teoría de la Conciencia de Nivel Intermedio”, que ni las señales percibidas ni los procesos de cognición superior se sitúan en la conciencia. Solo son conscientes las informaciones elegidas entre las pertinentes y procesadas de manera intermedia (Jackendoff, 1998: 221-226). Pero se diría que en la lectura poética se traslucen esos procesos de selección de información previos al resultado que usualmente entra en la conciencia. El momento poético es ese en el que lo perceptivo ensaya significaciones resultando que hay disonancia con los patrones conocidos. Y la metáfora es el reconocimiento de un patrón aproximado que conserva la disonancia y por ello produce extrañamiento cognitivo: de este modo inflexiona hacia y “reflexiona” sobre su propio proceso cognitivo (y por ello quizá una parte importante de la poesía moderna ha terminado convirtiendo al modo cognitivo poético en su gran tema, al tiempo que ha desterrado las formas convencionalmente metafóricas: no es que no le interese la metáfora resultante, es que lo que le interesa es su proceso como desencadenante de lo poético).

“El conflicto de interpretaciones en las humanidades, sin la disponibilidad de apelación a un juez neutral, es una manifestación social y cultural de la competencia entre patrones alternativos por los cuales el cerebro negocia su forma cognitiva a través del mundo” (Armstrong, 2013: 74). La lectura hermenéutica es una competencia de capacidades metafóricas, de reconocimiento de patrones, de extrapolación de partes. Y el interés mayor se encuentra en la posibilidad que tiene el cerebro en realizar la operación interpretativa con resultados divergentes y casi simultáneos. Una capacidad cognitivamente muy explorada en el ámbito de las llamadas “imágenes multiestables” (pato-conejo, ánfora-dos caras), que perceptivamente pueden ser interpretadas de uno y otro modo, dependiendo del *amorçage* que se les procure. Reconocer ambas opciones y cambiar con rapidez de una a otra produce a nuestro cerebro cierta sorpresa —una versión rudimentaria y algo mecánica del extrañamiento metafórico—, y la evidencia de que nuestra percepción implica selección y

combinación: hay analogía entre leer poéticamente y reformular el mundo.

Metáfora y lectura poética son modos cognitivos que eligen la inestabilidad/multiestabilidad cognitiva (y de sus imágenes mentales): que eligen el pato y el conejo —podría decirse—: que consiguen pasar de uno a otro con toda la velocidad que permiten los procesos de integración requeridos por la conformación de las imágenes mentales. Una imagen multiestable elige también el lector del poema de Baudelaire en el doble despliegue interpretativo del segundo cuarteto: “Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.” Los versos contienen una sintaxis que separa el sujeto y el verbo de su complemento, de donde resulta que, en el primer verso, la imagen mental es la del poeta bebiendo en actitud bohemia —como resultado de un *amorçage* contextual que viene dado por la biografía de Baudelaire y por el propio poema (los pasos de la mujer se acercan y después se alejan, luego el *flâneur* está quieto, tal vez sentado en una terraza de café)—. Pero cuando el lector llega a los complementos del verbo —“Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.”— se deshace la imagen directa y realista, y “beber” se convierte en metáfora del surgimiento de la pasión a través de la mirada: bebe en un ojo huracanadamente pasional, bebe los vientos por ese ojo.

Pero no por ello pierde el lector la interpretación realista: el poeta sigue en su actitud bebedora y bohemia —“crispado como un extravagante”—, y lo que bebe —“La dulzura que fascina y el placer que mata”— es un alcohol cuya precisa naturaleza se aclara mediante la comprensión del ojo de la *passante* como su metáfora: metáfora de la *absenta*, ese alcohol de moda entre bohemios de la época llamado “el hada verde”, que al mezclarse con agua para ser consumido se enturbia y blanquea, y que produce una ebriedad reputada entonces como peligrosa. Así que la escena literal y realista del bebedor se funda sobre la metáfora no explícita (ojo/*absenta*), mientras que la escena imaginaria —la de la efusión amorosa que el poeta desea— se funda sobre la lectura literal de una comparación ex-

plícita del ojo con un cielo nuboso y que amenaza tempestad. Pato y conejo: las dos escenas se superponen, son comprendidas (interpretadas por el lector) al mismo tiempo —o casi—: coexisten; y además se construyen la una a la otra de manera quiasmática, funcionando para una en el plano realista lo que en la otra funciona de manera metafórica.

Este modelo de construcción quiasmática con efectos de multiplicidad interpretativa simultánea es frecuente en el poema, donde pueden señalarse ejemplos varios: “Agile et noble avec sa jambe de statue” responde a las dos concepciones encontradas de la *Beauté* —al igual que “Ciel livide où germe l’ouragan”, donde el ojo no solo es el de la Belleza dinámica y apasionada sino también el ojo vacío (“[li]vide”) de la Belleza estatuaria—; “Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais” representa una trayectoria física pero también la imposibilidad poética de alcanzar la *Beauté*; “La douceur qui fascine et le plaisir qui tue” puede referirse tanto a los oximorónicos efectos del amor como a los de la absente. El quiasmo —ya se ha dicho— es la forma diagramática del fugaz encuentro con la *passante*. Y es quizá también la del punto donde podrían darse simultáneamente las imágenes mentales de la metáfora y su referente, la forma diagramática de la imagen multiestable, el logograma mental de la metáfora en el momento en que esta aún guarda sus dos polos en relación dinámica y constructiva.

## 6. FINAL EN PRECARIO

Hay una precariedad enriquecedora en los procesos de la lectura poética que remite a nuestros humanos recursos y que reconocemos también en niveles diversos de nuestra naturaleza. La noción de “bricolaje”, activa en el pensamiento salvaje de Lévi-Strauss, en las teorías sobre evolución biológica humana (François Jacob) y en muchas comprensiones de la neurobiología del cerebro y de su reciclaje neuronal, conviene también a estos procesos de lectura poética en los que el lector parece abrir la caja de los útiles cognitivos más básicos y arreglarse con ella en lugar de acudir a

sofisticada ingeniería.

En la “historia natural” de la evolución del cerebro lector que cada uno de nosotros puede reconocer en sí mismo, Wolf señala cinco fases, que dibujan cinco tipos de lector: el incipiente, el novel, el descifrador, el de comprensión fluida y el experto. Los dos últimos tipos de lector son capaces de automatizar la lectura y de trascender la información dada, y con ello conseguir habilitar tiempo para pensar durante la lectura misma (2008: 159). Este gran logro es muy importante para toda lectura reflexiva y crítica, pero no verdaderamente para la lectura poética. El cerebro de un lector de poesía adulto es forzosamente fluido y experto —también existe el cerebro lector de poesía en niños: reconocimiento de ritmos, potencia de la lectura logográfica (Wolf, 117), implicación de ambos hemisferios (Wolf, 151-152)— pero esa fluidez y esa experticia le sirven también para habilitar un modo lector que revitaliza aspectos subsumidos en la automatización de la lectura: la desautomatización escenifica reencuentros entre el sonido y su significado, y con ello intensifica experiencias vivenciales y corporeizadas de vinculación de lenguaje y mundo. Todos somos algo niños cuando leemos poesía, todos recuperamos la capacidad de sorpresa cognitiva en la experiencia lectora poética, un extrañamiento que es el de la remisión a nuestras formas básicas de vincular experiencia sensorial y lenguaje, al origen de toda capacidad metafórica. La lectura poética sacrifica intelección —afirmaba el Monsieur Teste de Valéry—; es decir, quizá no permite añadir reflexión entre líneas, pero redescubre y potencia los procesos por los que el pensamiento modelado en lenguaje reivindica su naturaleza creativa y su enraizamiento en el cuerpo: la lectura poética es trasunto de la escena originaria de lo humano —esa ucrónica escena de radical inestabilidad y extrañamiento cognitivo en la que no fuimos y fuimos humanos—.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMSTRONG, P. B. (2013). *How literature plays with the brain. The neuroscience of reading and art*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BAUDELAIRE, Ch. (2005). *Les fleurs du mal*. París: Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2014). “Parque central”. En *Baudelaire*, J. M. Cuesta Abad (ed.), 207-247. Madrid: Abada.
- CHANGEUX, J.-P. (2008). *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*. París: Odile Jacob.
- DEHAENE, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. París: Odile Jacob.
- DEHAENE, S. (dir.) (2011). *Apprendre à lire: des sciences cognitives à la salle de classe*. París: Odile Jacob.
- GAMONEDA, A. (2014). “Sentidos seducidos”. *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica* 23, 429-441.
- \_\_\_\_ (2016). “La descripción especular. Lectura neurocognitiva de *La Jalousie* de Robbe-Grillet”. *Tropelías. Revista de la Literatura y Literatura comparada* 25, 1-16.
- \_\_\_\_ (2018). “Eureka y epifanía. Diluciones cognitivas y poéticas”. En *Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa*, A. Gamoneda y F. González (eds.), 45-74. Madrid: Abada.
- JACKENDOFF, R. (1998). *La conciencia y la mente computacional*. Madrid: Visor.
- JOHNSON, M. (1991). *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.
- KANIZSA, G. (1986). *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- MARTINDALE, C. (1990). *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change*. Nueva York: Basic Books.
- MENDELSUND, P. (2015). *Qué vemos cuando leemos*. Barcelona: Seix Barral-Planeta.

- MESCHONNIC, H. (1970). *Pour la poétique*. París: Gallimard.
- OLIVIER, G. (2012). *La cognition gestuelle. De l'écho à l'ego*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- OUELLET, P. (2000). *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- PERRONE-BERTOLOTTI, M.; KUJALA, J.; VIDAL J. R.; HAMAME, C. M.; OSSANDON, T.; BERTRAND, O.; MINOTTI, L.; KAHANE, Ph.; JERBI, K. & LACHAUX, J. Ph. (2012). "How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading". *Journal of Neuroscience* 32.49, 17554-17562. <http://www.jneurosci.org/content/32/49/17554> [01/05/2018].
- QUIGNARD, P. (2016a). *Pequeños tratados I*. Miguel Morey (trad.). Madrid: Sexto Piso.
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Pequeños tratados II*. Miguel Morey (trad.). Madrid: Sexto Piso.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2012). *Lo que el cerebro nos dice*. Barcelona: Paidós.
- RIZZOLATTI, G. & SINIGAGLIA, C. (2008). *Les neurones miroirs*. París: Odile Jacob.
- SHKLOVSKI, V. (1991). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), 55-70. México: Siglo XXI.
- TURNER, M. & FAUCONNIER, G. (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books.
- WOLF, M. (2008). *Cómo aprendemos a leer. Historia y ciencia del cerebro y la lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- ZEKI, S. (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: A. Machado Libros.

Recibido el 6 de agosto de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.



**DINÁMICAS DE LA INTERPRETACIÓN POÉTICA:  
EMOCIÓN Y ESTÉTICA COGNITIVA  
EN LA LECTURA LITERARIA<sup>1</sup>**

DYNAMICS OF POETIC INTERPRETATION:  
EMOTION AND COGNITIVE AESTHETICS  
IN LITERARY READING

**Víctor BERMÚDEZ**

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

victor.bermudez@romanistik.uni-kiel.de

**Resumen:** Este estudio explora el pensamiento poético incidiendo en la especificidad del contenido emocional de textos literarios de expresión francesa. Tras una valorización de la subjetividad lectora en el proceso de interpretación, se destaca el papel de las emociones en la generación de significado y se brinda una aproximación a la imaginación literaria. Asimismo, se elabora un análisis de vocación interdisciplinar de la serie de poemas “Nuits”, de Lorand Gaspar, que aúna perspectivas neurobiológicas y filosóficas con el doble propósito de incorporar herramientas de interpretación poética a la teoría literaria y de reconocer estructuras de razonamiento de la creación literaria.

---

<sup>1</sup> El presente artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, subvencionado por el MINECO. Ref. FFI2017-83932-P.

**Palabras clave:** Emociones. Poética cognitiva. Lorand Gaspar.

**Abstract:** This study explores poetic thought, focusing on the specificity of the emotional content of poetic texts in French language. After a valorisation of the reader's subjectivity in the interpretation process, the role of the emotions in the generation of meaning is highlighted and an approximation to the literary imagination is offered. Also, the study elaborates an interdisciplinary analysis of the series of poems "Nuits", by Lorand Gaspar, which combines neurobiological and philosophical perspectives with the double purpose of nourishing the tools of poetic interpretation of Literary Theory and of recognizing structures of reasoning of the literary creation.

**Key Words:** Emotions. Cognitive poetics. Lorand Gaspar.

## 1. INTRODUCCIÓN

La lectura no es un acto biológico natural. Un complejo aprendizaje media este acto, habitualmente en las etapas tempranas de la educación, modelando actitudes de acercamiento al texto cuya repercusión resulta incalculable para la interpretación de la literatura. Aprender a leer es un fenómeno excepcional de la vida que tiene hondas implicaciones para la recepción y generación de los discursos literarios. En lo que respecta a la teoría de la literatura, la atención al proceso de lectura fue un objeto de estudio en auge durante la década de 1930, como reacción a la tendencia existente a infravalorar el papel del lector en la generación del significado de la literatura. Así, desde el *New Criticism* se elaborará una distinción entre la *forma* de un texto y su *efecto*, reivindicando la importancia de cada acontecimiento de lectura y relativizando la intención discursiva de su autor. Acaso esta necesaria valorización de la subjetividad lectora ha

desplazado la atención del universo textual en sí y de las posibilidades que este brinda para aproximarse a la imaginación literaria.

En el contexto del *New Criticism* resultan de interés cuestiones tales como las inferencias emocionales que intervienen en la comprensión de la literatura, el papel del conocimiento previo, las intenciones y motivaciones que rodean la decodificación de los textos poéticos, así como también los mecanismos de la memoria que entran en funcionamiento orientando actitudes de lectura ante la indeterminación del significado que en ocasiones plantea el lenguaje literario. De tal modo que la teoría de la literatura estudia, desde distintas perspectivas, las dinámicas de armonización y disonancia a las que somete la lectura de un texto. A partir de dichas dinámicas se analiza el procesamiento de *tensiones*, *patrones*, *síntesis* y *constancias*, así como los de *flexibilidad*, *adaptabilidad*, *apertura al cambio* y a la *impredecibilidad*; nociones que exploran la predicción y anticipación y la ruptura de la expectativa en el proceso de lectura y que describen parte del proceso de interpretación y comprensión de lo leído.

Sin embargo, la teoría literaria no encuentra pleno consenso acerca de las reacciones en la lectura y hasta qué punto estas vienen determinadas por el texto, como indica Tyson: “Opinions range from the belief that the literary text is as active as the reader in creating meaning to the belief that the text doesn’t exist at all except as it is created by readers” (Tyson, 2006: 172). En este sentido, resultan diversas las perspectivas teórico-literarias que observan la interacción entre el contenido del texto y la experiencia de lectura. De tal modo, el *New Criticism* señalaba que lo que el texto *es* no puede ser separado de lo que el texto *provoca* (Fish, 1970: 123). Asimismo, con el término *affective stylistics*, el teórico Standley Fish sostiene que el significado del texto es un acontecimiento unido a la experiencia de lectura, por lo que un poema sin lector carece de significado.

Por su parte, la *Reader Response Theory* incide en que el lector no “consume” pasivamente un significado que el texto presenta “objetivamente” ante él, sino que aquel se encuentra activamente constituyéndolo. Así, desde una perspectiva de fenomenología literaria, Wolfgang Iser

confiere al lector la facultad de proyectar significado sobre el texto; no obstante, Iser reconoce que las actividades lectoras a través de las cuales se construye dicho significado se encuentran “preestructuradas” por el texto mismo. Iser considera que el texto *orienta* los procesos involucrados en la interpretación que hace el lector, aunque no los determina *completamente*. Con todo, al poner el acento en el vínculo entre el sentido de un texto y el suceso de lectura, el *New Criticism* relativiza el valor de la forma verbal como simbolización del sentimiento humano en favor de una circunstancia de lectura específica, es decir, objeta que la hermenéutica de lenguaje opera proyectando un contenido emocional objetivable.

Vinculada a los trabajos de Louise Rosenblatt, la *Transactional reader response theory* sostiene que lo que se da es una serie de “transacciones” entre el lector y el texto. Rosenblatt considera que en el proceso de generación de sentido se hallan implicados tanto el texto como del lector, y hace una distinción entre los términos “texto”, “lector” y “poema”, en la que el primero se refiere a las palabras impresas en la página, mientras que el segundo y tercero remiten a la obra literaria que surge de la conjunción entre el lector y el texto (Tyson, 2006: 173). Así, la concepción de Rosenblatt no discrepa enteramente de la hermenéutica pues confiere relevancia semejante al acto y al objeto de lectura, pero ¿cómo se produce dicha transacción?:

*As we read a text, it acts as a stimulus to which we respond in our own personal way. Feelings, associations, and memories occur as we read, and these responses influence the way in which we make sense of the text as we move through it. Literature we've encountered prior to this reading, the sum total of our accumulated knowledge, and even our current physical condition and mood will influence us as well. At various points while we read, however, the text acts as a blueprint that we can use to correct our interpretation when we realize it has travelled too far afield of what is written on the page. This process of correcting*

*our interpretation as we move through the text usually results in our going back to reread earlier sections in light of some new development in the text. Thus, the text guides our self-corrective process as we read and will continue to do so after the reading is finished if we go back and reread portions, or the entire text, in order to develop or complete our interpretation. Thus the creation of the poem, the literary work, is a product of the transaction between text and reader, both of which are equally important to the process* (Tyson, 2006: 173).

Con todo, Rosenblatt distingue una “lectura eferente”, con un carácter analítico, de una “lectura estética” en la cual interviene un vínculo subjetivo en el proceso de lectura. La lectura eferente se centra en la información que contiene el texto como si se tratase de un almacén de datos e ideas, mientras que en la lectura estética, según es concebida por Rosenblatt: “we experience a personal relationship to the text that focuses our attention on the emotional subtleties of its language and encourages us to make judgments. [...] Without the aesthetic approach, there could be no transaction between text and reader to analyze” (Tyson, 2006: 173).

Por otra parte, entre las recientes formulaciones teóricas que se interesan por los procesos de interpretación literaria cabría destacar los estudios cognitivo-literarios que investigan, por ejemplo, las respuestas afectivas al ritmo y a la versificación en poesía. En el proceso de decodificación de un texto resulta de interés crucial el concepto de “integración conceptual” (*conceptual blending*) de la *Blending theory* (Gilles Fauconnier y Mark Turner, 2008) por cuanto describe los espacios mentales que interactúan en la generación de nuevos sentidos, cuya relevancia ha sido significativa en los campos de la lingüística cognitiva y la filosofía del lenguaje. Otros trabajos han explorado, igualmente, la especificidad de las inferencias emocionales en la comprensión de textos, entre los que han de señalarse los de Christelle Gillioz (2013, 2017), quien ha investigado “[...] the conditions under which readers may go further than

the component level and reach complex emotion representations” así como “the influence of individual differences and the nature of the information presented to readers on emotion inferences in text comprehension, in particular on the specificity of these emotion inferences” (Gillioz, 2013: v). Gillioz pone igualmente el acento en la intersección lector-texto:

*Text comprehension follows from the constant interaction between the text and the readers’ general knowledge in order to draw relevant inferences as to maintain coherence. All models of text comprehension agree on the role played by the information transmitted in the text as a source of text processing. Information in the text activates associated information in the readers’ knowledge stored in long-term memory. As the text is processed, the activation of different concepts in the text and consequently in the reader’s memory fluctuates* (Graesser et al., 1994, en Gillioz, 2013: 17).

Pensar en términos de modelos mentales que orientan la exégesis literaria nos sitúa en el territorio de la hermenéutica. En su obra *Literary Reading, Cognition and Emotion* (2012), Michael Burke dedica un capítulo al “círculo hermenéutico” de interpretación. El principio hermenéutico de que la interpretación es circular sostiene que “one can understand a text [...] only by grasping in advance the relation of a specific part to the whole in which it belongs, even if one can only arrive at a sense of the whole by working through its parts” (Armstrong, 2013: 54). Por lo que la lectura implica un procedimiento de predicción a partir de especificidades, pero se trata de una anticipación sujeta a sistemáticas rupturas de la lógica y la expectativa. Para Iser la lectura no es una sencilla adición de signos lineales que escaneamos secuencialmente; al contrario, durante la lectura literaria, el lector no queda exento de enfrentarse a la sorpresa, a la ambigüedad o el conflicto interpretativo.

En sentido amplio, el círculo hermenéutico constituye un

razonamiento deductivo que opera mediante un reconocimiento de patrones en la atribución de significados: el género de un texto, su estilo, sus recursos o figuras literarias, su aspecto, su extensión, su organización gramatical y léxica, etc.; elementos, todos, con los que el lector anticipa la comprensión del texto y le proporciona un sentido a este. Sin embargo, la noción de circularidad desdibuja el papel de la sorpresa y la ruptura de expectativas en el proceso de interpretación del texto literario. De ahí que, en su obra *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, (2013) Paul Armstrong señale que:

*The term hermeneutic spiral would perhaps be more accurate. The to-and-from movements of interpretation can make it an unpredictable activity-an important example of the brain's proclivity to "play." Heidegger emphasizes the hermeneutic circle's temporality when he argues that interpretation is inherently futural, always guided by an anticipatory understanding that projects a range of meanings that the state of affairs in question may have, what he calls the "forestructure" (Vorstruktur) of interpretation. To interpret is therefore a process of "catch-up" (Armstrong, 2013: 56).*

Con todo, es convicción de este estudio que las emociones no solamente median en la decodificación de lo leído, sino que, en no pocas ocasiones, la escritura misma encuentra arraigo último en la experiencia emocional. La importancia de la lectura y su subjetividad implícita no ha de desplazar la consideración de que el texto pueda ser comprendido a partir de su tratamiento, explícito o no, del contenido afectivo. Por ello, resulta plausible proponer indagaciones hacia el pensamiento poético que ponderen, desde la exégesis del texto, estructuras de razonamiento de la creación literaria.

## 2. ESTÉTICA COGNITIVA EN “NUITS” DE LORAND GASPAR

El filósofo estadounidense Mark Johnson ha elaborado una indagación acerca de las distintas dimensiones del significado que se generan a partir de la relación que el cuerpo humano establece con el mundo. En su obra *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (2007), heredera de la pragmática estadounidense del siglo XIX, Johnson adopta la perspectiva de una filosofía del lenguaje que se sirve de herramientas fenomenológicas, neurobiológicas, psicológicas y lingüísticas: dicha indagación fundamenta lo que podría denominarse una “estética cognitiva”, es decir, una estética de la cognición o incluso de la conciencia. Su interés es examinar los procedimientos de la generación de significado a partir de la interacción que el ser humano tiene con el medio que lo rodea, y las consecuentes implicaciones que ello conlleva en su desarrollo psicológico, lingüístico, emocional y estético. Johnson sostiene que el significado posee un arraigo que está más allá de lo lingüístico y que es “más profundo” que los conceptos mismos.

A lo largo del pensamiento filosófico, la dicotomía histórica entre lo emocional y lo cognitivo —entendido en términos de silogismos y secuencias proposicionales— ha dificultado estimar la importancia que tienen las emociones en la generación de sentido. En el contexto de esta dicotomía Johnson adopta una posición filosófica sugerente sosteniendo que “there is no cognition without emotion” (2007: 9), y desde esta idea Johnson construye su “teoría del significado encarnado” —*The Embodied Theory of Meaning*—, orientada como contraargumento de que el significado se fundamente en un entrelazamiento *consciente* de conceptos y proposiciones, que obedecen a secuencias lógico—silogísticas. En cambio, Johnson se interesa por los aspectos no conscientes mediante los cuales los seres humanos dan sentido a las diversas dimensiones de la existencia. El enfoque del filósofo estadounidense es de una explícita inspiración fenomenológica, pues tal como señala:

*The idea that meaning and understanding are based solely on propositional structures is problematic because it excludes (or at least hides) most of what goes into the ways we make sense of our experience. In striking contrast to this conceptual-propositional view of meaning and knowledge, a substantial body of evidence from the cognitive sciences supports the hypothesis that meaning is shaped by the nature of our bodies, especially our sensorimotor capacities and our ability to experience feelings and emotions. If we look at prelinguistic infants and at children who are learning how their world works and what things mean to them, we will find vast stretches of embodied meaning that are not conceptual and propositional in character, even though they will later make propositional thinking possible (Johnson, 2007: 9).*

Mark Johnson aborda cuestiones relativas a los procesos de la categorización a partir, por ejemplo, de la fenomenología del movimiento, donde apoyado en teóricos como Maxime Sheet-Johnstone, destaca la importancia del movimiento corporal como base del significado. Asimismo, incursionará en el asunto de la categorización por vía de los conceptos y perceptos, es decir, de lo que entiende como el paso del “significado encarnado al pensamiento abstracto”; sirviéndose para ello de la lingüística cognitiva —George Lakoff, Rafael Núñez— y de la neurociencia —Vitorio Gallese, Gerald Edelman, etc.—. Al hilo de este entrecruzamiento transdisciplinar, se pone de relieve que las emociones son concebidas como un complejo ensamblaje de estructuras cognitivas, procesos cerebrales y respuestas corporales.

Lo que Johnson subraya es que solo una mirada holística a lo que es la experiencia emocional desde un punto de vista químico, neuronal, fisiológico, filosófico, lingüístico, etc., puede dar cuenta adecuada de su implicación en la generación de significado. Ello sin perder de vista también su dimensión social y cultural, a la cual ha atendido igualmente

la investigación desde diferentes paradigmas epistemológicos. Y es que una gran variedad de disciplinas se ha ocupado de abordar el papel de las emociones en el desarrollo humano. Así se observa en las aproximaciones de psicólogos como Richard Lazarus, Paul Ekman, Nico Frijda y Robert Zajonc, filósofos como Robert Salomon, Martha Nussbaum y Richard Wollheim, e incluso antropólogos como Rom Harré y Catherine Lutz. Un aspecto que tienen en común estos estudios es su interés tanto por la dimensión “individual” como por la “social-colectiva” de la experiencia emocional. El hecho de que el suceso emocional sea visto como un complejo entramado de diversas dimensiones de la existencia posibilita la investigación sobre el significado que el *sentimiento* y la *emoción* propician en el sujeto.

Existe un principio de dinamismo que subyace a la posibilidad del pensamiento. Johnson sostiene que el significado deriva de la *interacción* del ser humano con el medio que lo rodea. Tal como señala, “the meaning of a specific aspect or dimension of some ongoing experience is that aspect’s connections to other parts of past, present, or future (possible) experiences. Meaning is relational. It is about how one thing relates to or connects with other things” (2007: 10). Esta idea de que el significado es relacional y está “conectado” a nuestra experiencia de las cosas resulta interesante en nuestra incursión en la poesía de Lorand Gaspar, donde se observa que la articulación de los elementos que interactúan en su escritura posee, en efecto, un *sentido* gracias a su “correlación” con el sujeto que los concibe. La realidad se elabora en el espacio poemático gaspariano como una auténtica concatenación de “objetos significantes” en la cual — como sostiene Johnson— “the meaning of a thing is its consequences for experience” (2007: 10).

La teoría de Johnson no excluye categóricamente el significado conceptual y proposicionalmente codificado, pero sí señala que este es “merely the more conscious, selective dimension of a vast, continuous process of immanent meanings that involve structures, patterns, qualities, feelings, and emotions” (2007: 10). Se trata, además, de una teoría del

significado *encarnado* porque “it situates meaning within a flow of experience that cannot exist without a biological organism engaging its environment. Meaning emerge “from the bottom up” through increasingly complex levels of organic activity; they are not constructions of a disembodied mind (2007: 10). Resulta sugerente la idea de que el significado emerja como consecuencia de una relación espacial “desde abajo”, es decir, desde la especificidad del vínculo que el sujeto establece con la complejidad del mundo. De tal modo, el significado no puede por menos que encarnar la complejidad misma de esas interacciones del sujeto con el medio.

Cabe entonces considerar qué tipo de articulación propician la emoción y el sentimiento en tanto que vehículos del pensamiento. La mirada de Johnson al respecto es concluyente: “before there is abstract thinking, before there is reasoning, before there is speech, there is emotion” (2007: 53). El filósofo no solo insiste en diluir la dicotomía establecida entre la emoción y la cognición —*proposicional*—, sino que procura explicar una mediante la otra; de hecho, sostiene que “emotion and feeling lie at the heart of our capacity to experience meaning” (2007: 54). En el fondo de su argumento subyace toda una consideración epistemológica acerca del papel de las emociones en el conocimiento; dicha cuestión, crucial para la teoría de la cognición encarnada, encuentra fundamento en la base neurobiológica de la experiencia emocional.

Las investigaciones de Antonio Damasio y Joseph LeDoux respaldan una noción de significado que conlleva procesos corporales no-conscientes “that help make possible our more conscious acts of meaning-making, such as our use of language [...] meaning at this level is intimately tied to emotions, only some of which rise to the level where there is a conscious feeling of the emotion as having a meaning” (Johnson, 2007: 57). A título de ejemplo, la homeostasis es un mecanismo automatizado no consciente mediante el cual un organismo “monitorea” y “autorregula” los cambios en sus estados corporales internos. Para Johnson, las operaciones no conscientes de la experiencia implican una repercusión relevante

en nuestra relación del sujeto con el medio que lo rodea, y dan lugar a procesamientos no conscientes del sentido; por su parte, las reacciones emocionales son procesos:

*[...] arising from the perception of ongoing changes within an organism that require some transforming activity, either to continue the harmonious flow of experience or to help reestablish equilibrium in response to a perceived imbalance or disruption within the organism. Functionally, emotions evolved to evoke changes within the organism and motivate it to act in ways that tend to be conducive to its welfare (Johnson, 2007: 58).*

Así, Johnson asume el reto de ofrecer una definición de “emoción” y de “sentimiento” que responda tanto al valor filosófico como al neurocognitivo de los términos. Y es que la definición de “emoción” varía tanto como las disciplinas que la investigan. De este modo, el primer asunto crucial consiste en distinguir “emociones” de “sentimientos”. Siguiendo a Damasio, Johnson considera que las respuestas emocionales anteceden a la consciencia del sentimiento. A diferencia de los sentimientos, que son “consciously experienced bodily processes”, las respuestas emocionales pueden operar “beneath the level of consciousness” (2007: 59), en un intervalo que oscila entre “powerful passions” y “faint feelings”, y de las que los seres humanos somos conscientes en el mismo grado y medida en que se manifiesta su intensidad en nuestro cuerpo.

No obstante, “the whole neural, chemical, and behavioural arc of emotional response runs more or less automatically most of the time” (2007: 59), y esto es lo que caracteriza al significado, en sus primeros estadios de generación, como una operación que podríamos también decir “por debajo del nivel de la conciencia”. Asimismo, Johnson incide en el carácter “cotidiano” de las emociones como operaciones que conducen nuestro desarrollo social y ambiental a partir de respuestas incesantes a estímulos cotidianos. Ciertamente, el filósofo atribuye un aspecto de

“supervivencia biológica” a las respuestas emocionales que guían nuestra cotidianidad, ya sea como reacciones a situaciones de peligro o como consecuencia de un proceso adaptativo del organismo al medio.

Por otro lado, la experiencia emocional posee un cierto carácter evaluativo, pues “every emotional response is part of a process in which there is some *appraisal* of how a given emotionally competent stimulus stands in relation to the potential well-being of the organism” (2007: 60). Esta característica “conjetural” resulta relevante si se tiene en cuenta que las respuestas emocionales “are not merely bodily, after-the-fact feeling reactions. Rather, they are bodily processes (with neural and chemic components) that result from our appraisal of the meaning and significance of our situation and consequent changes in our body state [...]. It is in this sense that emotional responses can be said to move us to action” (2007: 61-62). Ya sea de manera consciente o no consciente, las reacciones emocionales actúan como elementos de “medición” de las situaciones a las que se enfrenta el sujeto. Johnson asienta la consideración de que la experiencia emocional puede constituir un auténtico fundamento de conocimiento. Suscribe, a su vez, la hipótesis de inspiración spinoziana de que un sentimiento es “an idea of the body”. No obstante, Johnson se apoya tanto en la neurobiología como en la filosofía pragmática estadounidense para sostener que las circunstancias que rodean a los sujetos constituyen *locus of emotions* dinámicos.

Ahora bien, dado que el interés de Johnson es elaborar una serie de teorías acerca de la emoción, el cuerpo y el entorno, conviene aproximar sus consideraciones sobre el significado encarnado a los métodos de la teoría y el análisis literario. Con ese propósito se abordarán a continuación algunos extractos de la obra *Patmos et autres poèmes* de Lorand Gaspar, y concretamente de “Nuits”. Se examinará ahí lo que podría denominarse una “prosodia de las emociones”, que resulta un rasgo estético característico de la expresión poética de “Nuits”. Además de considerar el término “prosodia” en su sentido literal, es decir, en tanto que “estudio de los rasgos fónicos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y

de la cantidad” (DRAE), se recupera la palabra en un sentido figurado, para aludir al ritmo que imprime en la escritura su expresión de contenido emocional. Esto con el propósito de sostener que en fondo de la escritura gaspariana puede identificarse una estructura emocional. Al hilo de ello, se retomarán algunas consideraciones de Johnson en torno a la cognición encarnada, y a los mecanismos neurobiológicos en ella implicados. Atiéndase a este ejemplo:

*on pense toucher le fond  
mais la nuit n'a pas de fond  
ni toit ni murs ni fenêtres —*

*(N'est-il pas vrai cependant que le peu  
de clarté que l'esprit peut entrevoir  
est nécessaire pour connaître l'obscur ?)*

*Et je me rappelle ces nuits lointaines  
(qu'une fois de plus embrasait la guerre)  
sous la fragile clarté d'une lampe  
trois femmes et un homme  
cherchant à recoudre des corps  
que d'autres au dehors sans relâche déchiraient —  
(Gaspar, 2001: 149) 2&3*

Podríamos aproximarnos al texto distinguiendo dos momentos diferenciados. El primero de ellos ocuparía la primera y segunda estrofa y concentraría la carga perceptiva de la escena. La tercera estrofa, por

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones aquí presentes son de mi autoría.

<sup>3</sup> “creemos tocar el fondo / pero la noche no tiene fondo / ni techo ni muro ni ventanas – // (Sin embargo ¿no es cierto que la poca / claridad que la mente puede vislumbrar / es necesaria para conocer lo obscuro?) // Y recuerdo esas noches lejanas / (que una vez más abrasaba la guerra) / bajo la frágil claridad de una lámpara / tres mujeres y un hombre / intentando volver a coser cuerpos / que otros, afuera, deseaban sin descanso –” (PA, 149).

otra parte, acentuaría su relieve emocional. En este ejemplo se halla no únicamente un efecto de complementación perceptiva, sino de una auténtica simulación. Precisamente para apuntar este rasgo de “Nuits” cabe observar, junto a Johnson, que:

*[...] mirror-neuron research supports the hypothesis that imagination is a form of simulation. Research by Marc Jeannerod (1994) shows that imagining certain motor actions activates some of the same parts of the brain that are involved in actually performing that action. Imagining a visual scene also activates areas of the brain that would be activated if we actually perceived that scene (Kosslyn, 1994, en Johnson, 2007: 162).*

La consideración de que el pensamiento opera mediante simulación se ejemplifica en el poema que nos ocupa desde la concepción lírica de que “on pense toucher le fond / mais la nuit n’a pas de fond / ni toit ni murs ni fenêtres”. El plural “on pense” delata que en la escena se encuentran al menos dos presencias líricas. Por su parte, el verbo “on pense” invoca la conjetura imaginaria que recrea la acción de “toucher” antes de que esta, en efecto, se produzca. Asimismo, el entorno paisajístico que rodea a los observadores líricos se presenta inasible y ello alimenta una atmósfera de perplejidad en la que el sujeto lírico se halla en un espacio indefinido, sin “fond, ni toit ni murs ni fenêtres”. El hecho de “concebir” el contacto físico por vía de la evocación del acto de “toucher le fond” constituye un indicio de un gesto “real”, de un suceso anticipado y de algún modo presente; “simulado”, entonces.

Sin embargo, la simulación no solamente se sugiere ahí, sino también en esa otra acotación entre paréntesis que indica el ejercicio de complementación visual: “(N’est-il pas vrai cependant que le peu / de clarté que l’esprit peut entrevoir / est nécessaire pour connaître l’obscur ?)”; pero no se trata de un reconocimiento puramente visual de “le peu de clarté”, sino de un verdadero “tacto de la noche”, que ejerce un

observador lírico que busca “connaître l’obscur” desde el contacto físico, gestual (“*toucher le fond*”). En ese espacio donde “l’esprit peut entrevoir” no sólo la “clarté”, sino el “tacto de la noche”, se produce un ejercicio de *recuperación* mediante el cual opera un aspecto de la memoria sensorial —“je *me rappelle*” dirá más adelante el sujeto lírico—. Lo perceptivo —lo que “l’esprit peut entrevoir”— es aquí parte de un mecanismo más amplio no sólo de recuperación, sino de verdadera *anticipación*.

Así se expresará en la tercera estrofa, donde la escena se clarifica en lo que parece ser la intervención médica a un cuerpo en la obscuridad de la noche, “sous la fragile clarté d’une lampe”, junto a “trois femmes et un homme” “cherchant à recoudre des corps”. Se insinúa una escena en la memoria del sujeto lírico que recuerda un acontecimiento bélico, contextualizado en “ces nuits lointaines (qu’une fois de plus embrasait la guerre)”. La escena, entonces, parece indicar las condiciones de visibilidad en las que se desarrolla dicha intervención médica sobre los cuerpos abatidos en combate, “que d’autres au dehors sans relâche déchiraient”; el “tacto” físico de la noche y el de los cuerpos que son tratados apuntan una misma simulación, gestual. El poema sintetiza así el “simulacro” corporal de dos gestos “toucher la nuit” y “recoudre des corps”. Pero es posible sostener que el efecto emocional da sentido al poema porque en la última estrofa se consolida la atmósfera de perplejidad anteriormente insinuada. A partir de la noche visual y “táctilmente” inasible, los cuerpos heridos y el ambiente bélico que subyace a la escena, se sugiere una extrañeza que connota inquietud y estremecimiento; esta es la “textura semántica” del poema que delinea toda su prosodia emocional.

De modo que decimos que el significado se halla aquí encarnado puesto que surge de la corporeización en los gestos físicos del sujeto lírico que explora la noche y a los pacientes que son intervenidos. Ello se expresa igualmente en diversos rasgos de toda la serie “Nuits”, obra en la cual se verá al cuerpo interactuar con el entorno, desde el inicio hasta el final. Es en esa interacción donde ha de rastrearse el significado encarnado, pues como señala Johnson, “in order to have human meaning, you need

a human brain, operating in a living human body, continually interacting with a human environment that is at once physical, social, and cultural. Take away any one of these three dimensions, and you lose the possibility of meaning: no brain, no meaning; no body, no meaning; no environment, no meaning” (2007: 155). Desde esta misma idea, en el siguiente ejemplo la emergencia del significado puede ser entendida a partir de los órdenes simbólicos de esas tres dimensiones del lenguaje:

*La brume de l’hiver enveloppe  
le monde visible on ne voit  
ni griffes ni rouge rosée  
sur la peau écorchée des corps*

*à peine un renflement des gris  
duveteux rappelle la fureur  
des dents et des nerfs au combat  
et la très vieille douleur  
où l’esprit creuse sans relâche  
à la rencontre d’une eau vive —*

*mer retournée par les vents de l’aube  
de fonds entrouverts sans mot sans amour  
tant de douleur fouillée sous les blancs  
de peaux et de pensées qu’abandonnent  
les nuits de tourmente sur les rochers —  
(Gaspar, 2001: 142)<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup>“La bruma del invierno envuelve / el mundo visible no se ve / ni garras ni rojo carmesí / sobre la piel arañada de los cuerpos // apenas una protuberancia de grises / mullidos recuerda el furor / de los dientes y los nervios en combate / y el antiguo tan dolor / donde la mente cava sin descanso / buscando un agua viva – // mar devuelto por los vientos del alba / fondos entreabiertos sin palabra sin amor / tanto dolor cavado bajo los blancos / de pieles y pensamientos que abandonan / las noches de tormenta encima de las rocas –” (PA, 142).

Se hace necesario examinar cómo ocurre la traducción de estas dimensiones que señala Johnson a los niveles simbólicos que tejen la prosodia emocional del poema. Así, el entorno paisajístico se da aquí como una “brume de l’hiver [qui] enveloppe / le monde visible”, trastornando la nitidez de la percepción visual del observador lírico. En un primer momento, “*on ne voit ni griffes ni rouge rosée*”; interesa la materialización de lo “no visto” concretado específicamente en “griffes” y “rouge rosée”, pues indica que la percepción no se produce desde lo visual sino desde lo táctil, “sur la peau écorchée des corps”; “écorchée”, entonces, por la “brume” que baña y raspa “la peau”; se muestra así que el invierno deja una impronta física en los “corps”. La distorsión visual se manifiesta en ese entorno nebuloso e ininteligible en el que se dibuja “à peine un renflement des gris duveteux”. No obstante, detrás de ese “monde visible” que “l’hiver enveloppe” se halla un “corps sentant” que percibe el paisaje desde lo que podría llamarse una suerte de *encarnación emocional*. Entorno, cuerpo y cerebro perciben y sienten el significado pues estamos ante un paisaje que se activa *emocionándolo*, justamente en un “renflement [qui] rappelle la fureur”, pero decimos *cuerpo emocionado* porque se trata concretamente de “la fureur des dents et des nerfs au combat”.

Ello permite afirmar que la prosodia emocional del poema no consiste en la enunciación de la emotividad como generalidad del sentir, es decir, de la emoción como estado abstracto de la disposición sensible del sujeto ante el mundo. Se trata de una prosodia emocional porque el poema pone en práctica un hipónimo afectivo; dice “fureur” y especifica “des dents et des nerfs”. La emoción sería un hiperónimo del cual el poema ejemplifica *una* manifestación concreta. La emoción no es una general, sino particular. Se ilustra desde la especificidad de una “très vieille douleur” y así se da un sentido hipónimo a lo afectivo (“la douleur”), que no es cualquiera sino *una* “très vieille”. Por otra parte, “la douleur”, es ya en sí mismo un hipónimo del hiperónimo emoción.

Así, el poema brinda la posibilidad de que el sujeto lírico otorgue

un valor determinado a una experiencia afectiva que es “très vieille” porque pertenece al pasado vivido del yo lírico, y por lo tanto es un valor insustituible por otro cualquiera: es una “douleur où *l’esprit creuse*” en la memoria emocional. Decimos insustituible o “inintercambiable” por algún otro, ya que el poema enuncia una emoción que se ancla en una experiencia de sentido particular, *definida* y *propia* de una situación que instala el “locus emocional”. Es justamente esa cualidad hipónima de lo emotivo desde la que el poema configura su significado, y es precisamente esto lo que llamamos la prosodia emocional del poema, puesto que rige la “acentuación dialectal” del sentir lírico, su entonación afectiva, el “ritmo anímico” de la enunciación.

Esta cualidad hipónima de lo emotivo es además insustituible por cuanto tiene su fundamento en un vivir concreto: se trata de una emoción que no puede ser otra, pues obedece a una lógica sensible determinada que se arraiga en la experiencia vivida. En su decir lo emocional, el poema *encarna* una especificidad que correlaciona lo escrito-imaginado con lo real-sentido. De modo que es posible afirmar que emerge un significado porque se cumple la condición de que la emoción involucre a lo mental, como una “douleur où *l’esprit creuse sans relâche à la rencontre* d’une eau vive”. Aquí, la “douleur” propicia una “*rencontre*”, que ha de ser leída como encuentro y como conocimiento simultáneamente: es “*rencontre*” de “*l’esprit*” que encarnadamente re-conoce “une eau vive”. Se trata, pues, de una semantización *bottom-up* de la experiencia.

Más aún, es posible leer ese “*esprit [qui] creuse*” como una entidad dinámica, si se tiene en cuenta que ejerce aquí un gesto *físico*, (“*creuse[r]*”); de manera que “*esprit*” constituye una proyección de experiencia encarnada y adquiere además valor de una cualidad en cierto modo *sensomotora*. Por ello, el pensamiento se encuentra en una “circunstancia emocional” fluctuante, que responde al entorno que impregna al lenguaje que nombra el paisaje.

Así lo muestra, en la primera mitad de la última estrofa, esa “*mer retournée par les vents de l’aube / de fonds entrouverts sans mot sans*

amour”: los versos describen la manera en la que el mar vuelve a las profundidades durante la mañana, al producirse el descenso de la marea; aparecen sorprendentemente sus “fonds entrouverts”, pues el mar se ha replegado y ha dejado al descubierto la arena que cubría. De modo que “mer”, “vents”, “aube” y “fonds” se hallan regidos por la ausencia del lenguaje y de la emoción —“sans mot sans amour”, dice—. La ausencia de una coma enumerativa entre “mot” y “sans” acentúa la unión de esa yuxtaposición que conforman *lenguaje* (“mot”) y *sentimiento* (“amour”). Y es que esos “fonds entrouverts” no son únicamente los de la “mer retournée”, sino también los del sujeto mismo, aquellos que “l’esprit creuse à la rencontre d’une *eau vive*”. De ahí que el relieve afectivo resulte preponderante en el trazo compositivo del entorno.

La prosodia emocional del poema-paisaje continúa en la segunda mitad de la última estrofa, donde vuelve a expresarse el *embodiment*: “tant de douleur fouillée sous les blancs / de *peaux* et de *pensées* qu’abandonnent / les *nuits* de *tourmente* sur les rochers”. Decimos *embodiment* porque, por una parte, aparece una vez más la emoción (“douleur”) encarnada gestualmente (“fouillée”); y es que si la emoción está aquí corporeizada en tanto superficie susceptible de ser “cavada” es porque se encuentra representada como territorio de impronta, como memoria del cuerpo “sous les blancs”. Pero además porque, por otra parte, el cuerpo (“*peaux*”) y la mente (“*pensées*”) se desplazan *físicamente* —“abandonnent” dice— y en ese sentido son también dinámicos. Una posibilidad de lectura se abre aquí: las “*nuits de tourmente*” “abandonnent” a “*peaux*” y “*pensées*”. Más allá del evidente dinamismo que denota esta posibilidad, se da la circunstancia de que pone de relieve el hecho de que la palabra “*tourmente*” posee valor de perturbación atmosférica, —y no el de adversidad emocional, “*tourment*”—. Sucede entonces que en el entorno espacial del poema paisaje (“*nuits*”), la emoción “se vierte” en forma de “*tourmente*” ambiental sobre la materia del espacio (“sur les rochers”). Por ello es posible afirmar que las “*nuits de tourmente*” activan un paisaje “emocionalmente encarnado”; ello sin obviar que “*Nuits*” es justamente el nombre de la serie de poemas

que nos ocupa.

Cabe insistir en la cuestión del *embodiment* del poema atendiendo a diversas perspectivas, ya que el mismo Johnson fundamenta la idea del significado encarnado desde las bases neuronales de la conceptualización, según señala:

*From a neural perspective, we need to know what concepts are and how they work. The obvious challenge for a theory of embodied meaning is twofold. First, if concepts are not disembodied symbolic representations, then what are they, from a neural perspective? Second, can all concepts be embodied, that is, grounded in sensorimotor aspects of experience? This second question requires an account of both concrete concepts (i.e., concepts of concrete objects, persons, events, and bodily actions) and abstract concepts (e.g., mind, knowledge, ideas, justice, rights, freedom) that are not about concrete, physical entities. My argument progresses in two steps. First, we must examine evidence that the meaning of concrete concepts is grounded in activations of sensorimotor areas of the brain. Second, we must suggest how abstract concepts (concepts not tied to specific sensory experiences) also rely on sensorimotor areas of the brain and are thus embodied (Johnson, 2007: 157).*

En efecto, la distinción que plantea Johnson entre *concepts concrets* y *concepts abstracts* puede tener rentabilidad teórica en el análisis literario. Así, en el poema que nos ocupa sería posible contabilizar los siguientes *concepts concrets*: “brume”, “hiver”, “enveloppe”, “monde”, “griffes”, “rouge”, “peau”, “corps”, “renflement”, “dents”, “nerfs”, “combat”, “creuser”, “rencontre”, “eau”, “mer”, “vents”, “fouiller”, “abandonner” y “nuits”. Asimismo, los siguientes *concepts abstracts*: “fureur”, “douleur”, “pensées”, “esprit”, “amour”. Si bien no es del interés central de este estudio, estos últimos casos requerirían un análisis pormenorizado singular, ya que según la connotación y tratamiento

que posean podrían denominar —o tener raíz en— *conceptos concretos*. Tal es la sugerencia de Johnson que aquí suscribimos y que refrendamos a través de nuestro análisis: que el pensamiento dicho “abstracto” posee relación última con la percepción, el movimiento y el sentimiento del cuerpo humano. De ahí que esta sea la base elemental del significado, y por ello sea posible brindar una dimensión epistemológica —conceptual-abstracta— en la gestualidad, tal como se expresa en la prosodia emocional de los poemas de “Nuits”, donde la encarnación rige el sentido último del texto.

Asimismo, Mark Johnson disiente de la idea de que los conceptos sean representaciones mentales aisladas, inscritas en el pensamiento del sujeto a partir de las “cosas del mundo”. Uno de los argumentos principales de la perspectiva no-representacional de Johnson es que:

*[...] concepts are not inner mental entities that re-present external realities. Rather, concepts are neural activation patterns that can either be “turned on” by some actual perceptual or motoric event in our bodies, or else activated when we merely think about something, without actually perceiving it or performing a specific action. So in order to understand what concepts are from a neural perspective and how they work, we must examine how they emerge in the process of an embodied organism’s ongoing engagement with its environment (Johnson, 2007: 157).*

A la luz de esta consideración, retomaremos la reflexión y ejemplificación que propone Mark Johnson, a través de la observación de otro poema de “Nuits”.

*là où se creuse la vague  
retient son souffle la crête  
ce qui tente à nouveau de naître  
tenu fermement dans la griffe*

*de la peur sur elle-même fermée  
et le frisson court de nervure  
en nervure de soleil en ténèbres  
poignées de couleurs dansées  
jamais vues, que peint une musique  
inconnue —*

*et toute l'encre de la vieille Chine  
diluée, tremblée, bue par la brume  
seul le trait continue de voler —*  
(Gaspar, 2001: 143)<sup>5</sup>.

En el inicio del poema destaca, junto al crecimiento de “la vague”<sup>6</sup>, el verbo “retient” que se sujeta a “la crête”, dando la imagen de una suerte de “suspensión” en el punto alto de la ola, que se halla de algún modo “contenida” en “son souffle ret[enu]”. Interesa fundamentalmente que se metaforice esa retención de la ola suspendida a partir de la analogía de la respiración *contenida* —de hecho, este será el campo semántico en el que incidirá, dos versos más tarde, el verbo “*tenu fermement*”—. De manera que el movimiento mediante el cual “retient son souffle la crête” reposa sobre la imagen de un gesto corporal —el de la respiración— que guarda tanto la *contención* como el *potencial de acción*, es decir, “ce qui tente à

---

<sup>5</sup> “allá donde se ensancha la ola / retiene su suspiro la cresta / lo que intenta de nuevo nacer / sostenido firmemente a la garra / del temor en sí mismo encerrado / y el escalofrío corre de nervadura / en nervadura el sol en tinieblas / puñados de colores agitados / nunca vistos, que pintó una música / desconocida – // y toda la tinta de la antigua China / diluida, temblorosa, bebida por la bruma / sólo el trazo sigue volando —” (PA, 143).

<sup>6</sup>El diccionario *Larousse* proporciona los siguientes valores a la acepción sustantivada de la palabra: “(1) Onde forcée produite par effet de friction du vent à la surface de la mer ou d’un lac. (2) Mouvement d’ondulation de la chevelure (surtout pluriel). (3) Masse d’air chaud ou froid qui arrive brusquement. (4) Phénomène d’ampleur assez considérable qui apparaît subitement. (5) Masse importante de personnes qui se déplacent ensemble. (6) Manifestation ample et subite d’un sentiment” (*Larousse*). Retendremos, a efectos de nuestro análisis, las acepciones 1 y 6.

nouveau de naître”.

Se observa que en aquello que se halla “*tenu fermement*” subyace la posibilidad del movimiento —*movimiento*, por otra parte, tan inherente a la “*vague*”—. Esta entidad *dinámico-retenida* se encuentra “*tenu fermement dans la griffe / de la peur sur elle-même fermée*”; dichos dos versos resultan de interés en nuestra lectura ya que puntualizan la dimensión emocional que está detrás de ese “*dinamismo-contenido*”; se sugiere que el movimiento es retenido por un temor que paraliza; es decir, que la emoción es capaz de bloquear o impedir un instante la moción, capaz de “*retener la cresta de la ola en su suspiro*”. Y es que, además, se da la circunstancia de que el concepto de “*griffe de la peur*” es él mismo paralizante, por cuanto la garra de un animal es una extremidad que gestualmente inmoviliza, por ejemplo, en el ataque; se diría entonces que el temor se metaforiza como extremidad anatómica (“*griffe*”) que suspende el movimiento físico “*sur elle-même fermée*” —encarnada, entonces—. En este sentido, “*la peur sur elle-même fermée*” sugiere que la emoción es capaz de encerrar sobre sí misma, de inmovilizar —“*fermer*” incrementa aún más el campo semántico de “*retient*”, “*tenu*”, etc.—.

Sin embargo, en seguida se producirá un giro en esta semántica de la inmovilidad que mostrará hasta qué punto el poema gaspariano *conoce* los procesos del sistema emocional. Y es que el temor aparece en el texto como entidad “*dinámico-retenida*”, cuyo “*frisson court de nervure en nervure*”. Así, “*la peur*” no constituye únicamente una paralización “*sur elle-même fermée*” sino también un estremecimiento que recorre el cuerpo “*de nervure en nervure*”. Resulta destacable la idea de que el “*frisson*” ejerce una suerte de mecanismo de contracción, ya que tiene tanto potencial de paralización (“*tenu fermement*”) como de movilización (“*nervure en nervure*”); hace reaccionar al desplazarse a lo largo del cuerpo conteniéndolo, pero también agitándolo “*de soleil en ténèbres*”.

En este punto del poema se produce un interesante giro en la somatización emocional del paisaje, ya que se acentúa también un valor visual de ese “*frisson*”. Junto a lo gestual cobrará fuerza lo perceptivo, en

esos “poignées de *couleurs dansées*” que sin embargo se formalizan en el espacio visual del observador lírico como “*jamais vues*”. Surge así un contrasentido perceptivo que produce una tensión entre lo visto (“poignées de couleurs”) y lo no visto (“*jamais vues*”).

Parecería que lo emocional llega a la percepción visual; sin embargo, se revela que el estímulo detonante del miedo es en realidad auditivo. Así lo muestra el verso: “que peint une musique / inconnue”, donde el sonido del mar —su “musique”— ha *pintado* todo un paisaje emocional. “Pintado”, porque el temor parece ser trazado por esa “musique / inconnue”. La intermodalidad —táctil, visual, sonora— con que se da el tratamiento del miedo en el lenguaje poético sugiere que la experiencia emocional está siendo resultado de otra experiencia no explícita en el poema, donde repentinamente aparece una contextualización geográfica: “toute l’encre de la vieille Chine / diluée, tremblée, bue par la brume”. Se diría que los contrasentidos y contracciones antes señalados provienen del hecho de que este poema-paisaje representa una experiencia de contemplación, acaso más propiamente de un elemento pictórico que de un paisaje directamente “vivido”. Ilustrado, en efecto, con un trazo que se muestra “diluée”, “tremblée” y “bue”; el paisaje se ve dibujado como la emoción misma del temor que describe el poema, y que por ello subyace a ambas representaciones verbal y pictórica. De manera que en “seul le *trait* continue de voler”, ese “*trait*” es auténticamente el del pintor “de la vieille Chine” que sugiere el paisaje donde “se creuse la vague”, “retient son souffle la crête” y “seul le *trait* continue de voler”.

Así, entonces, si bien no se descarta que el poema pueda ejemplificar un ejercicio de *écfrasis* sobre una pintura o un dibujo, sí conviene considerar que, con independencia de ello, se retrata aquí una experiencia subjetiva de contemplación del entorno que es “activada” por la lectura emocional de los estímulos paisajísticos que ahí se representan. En este contexto, conviene una puntualización de Joseph LeDoux acerca del “inconsciente cognitivo”:

*[...] il vaut mieux considérer les états émotionnels subjectifs, à l'instar des autres états de la conscience, comme le résultat d'un traitement inconscient de l'information. De même que nous pouvons étudier comment le cerveau traite inconsciemment l'information dans la perception des stimuli visuels et l'utilise pour orienter le comportement, nous pouvons aussi étudier comment le cerveau agit pour donner une signification émotionnelle aux stimuli. Et de même qu'en étudiant comment le cerveau traite les stimuli visuels, nous espérons mieux comprendre comment il crée l'expérience de perception subjective qui l'accompagne, nous espérons aussi que l'étude de la manière dont le cerveau traite l'information émotionnelle nous aidera à mieux comprendre comment cela peut être à l'origine des expériences émotionnelles (Ledoux, 2005: 40).*

Desde esta misma lógica, la cognición encarnada dialoga con las investigaciones del neurofisiólogo Vittorio Gallese —conocido por sus estudios sobre las neuronas espejo— acerca del “interactional process”, que describe el modo en que los intercambios de energía entre un organismo y su entorno poseen un correlato en patrones de activación neuronal (Johnson, 2007: 157). Recuperamos, pues, la síntesis de Vittorio Gallese:

*If we analyse at the physical level of description the relationship between biological agents and “the world outside”, we will find living organisms processing the different epiphanies of energy they are exposed to: electromagnetic, mechanical, chemical energy. Energy interacts with living organisms. It is only by virtue of this interaction that energy can be specified in terms of the “stimuli” (visual, auditory, somatosensory, etc.) to which every organism is exposed. The result of the interaction between energy, now “stimulus”, is translated, or better, transduced into a common informational code. The receptors of the different*

*sensory modalities are the agents of the transduction process: they convert the different types of energies resulting from organisms-world interactions into the common code of action potentials. Action potentials express the electro-chemical excitability of cells, and constitute the code used by the billions of neurons that comprise the central nervous system to “communicate” with each other (Gallese, 2003: 1232, apud Johnson, 2007: 158).*

Del *interaccional process*, a la teoría del significado encarnado de Johnson le interesa el hecho de que las interacciones entre el organismo y el entorno transforman patrones de energía del espacio en estímulos para el organismo: tal como señala, “these patterns are converted within the organism to action potentials in neurons, thus initiating vast neuronal ‘communication’” (Johnson, 2007: 158). Sostiene Johnson que la razón por la que Gallese denomina a esos patrones *representations*, es que estos codifican en cierto modo potenciales de acción neuronal, pero ello no significa que se trate de representaciones de tipo proposicional que relacionan entidades mentales internas con realidades externas directas. Al contrario, “Gallese suggests that these activation patterns should be thought of as both the vehicle of representation *and* the content, because, as patterns of organism-environment interaction, they are both the structures of the interactions themselves (the vehicle) and simultaneously what we might call “models” of the world for the organism (the content)” (Johnson, 2007: 158). Para el filósofo cognitivo será más importante el peso de la *interacción* que el de la *representación*.

Desde esta consideración, obsérvese ahora un último poema de “Nuits”:

*“Ô Mère, ô nuit ma mère qui m’engantas”*

*d’une infinie patience il te faut réapprendre  
à aimer un feu comme naguère perdu au loin*

*t'arrêtant à la tombée du jour  
quelque part dans l'inconnu d'un désert —*

*tu demandes rien que pouvoir toucher  
par instants la chaleur d'un battement  
léger sillage d'un oiseau  
qui rompt le cercle du regard*

*tes yeux verront-ils la clarté encore ?  
elle sourit au présent tout autour  
tel l'Orient en toi du vol nocturne  
des grands et des infimes migrants —*

*le jour revenu accueille les fruits  
des forages nocturnes qui éclatent  
dans la pièce nocturne de Schumann  
qu'il demande de jouer simplement —*

*dans le pinceau de T'ang parti sans bruit  
en septembre, encre instantanée*

*du clair jaillissement de vivre,  
dans le noir presque bleu des nuits d'automne —*

*voici encore ces cathédrales d'ailes  
dans l'air du soir criblé de cris  
légèreté de ce jeu ô combien précis  
dans la trame sans bornes du mouvoir,  
désir de dessiner l'air transparent  
soudé au-dedans à un rien de braise —*

*peu à peu en elle-même sombre la mer*

*dans l'unique foulée d'un trait de pinceau  
et j'écoute longuement dans le noir  
le bruit de l'eau, ma seule pensée —  
(Gaspar, 2001: 152-153)<sup>7</sup>.*

El contenido que rige la prosodia emocional del poema se manifiesta en la declaración de un sujeto lírico que se dirige a otro: “il te faut réapprendre / à aimer un feu comme naguère perdu au loin”. Se evoca una suerte de memoria emocional (“naguère”) de la segunda voz lírica pues trae un punto anterior —“perdu au loin”— de la experiencia amorosa. Decimos que “aimer” posee aquí una cualidad perceptiva porque “un feu [...] perdu au loin” hace referencia a la contemplación acaso de la luz “quelque part dans l'inconnu d'un désert”: esa contemplación tiene sobre la segunda voz lírica un efecto paralizante —*emoción* entonces— “t'arrêtant à la tombée du jour”, dice. Razón por la cual se simboliza tanto un “feu” visual como un “feu” emocional; de ahí que “réapprendre à aimer” pueda ser leído como un “réapprendre” a *contemplan* y a *sentir*, es decir, como interacción del organismo con el entorno, cuyas “improntas” quedan en la memoria del sujeto lírico.

A continuación, la emoción cobrará aspecto táctil cuando la voz

---

<sup>7</sup>“Oh Madre, oh noche madre que me engendras’ // con una paciencia infinita tienes que reaprender / a amar un fuego como no hace tanto perdido a lo lejos / deteniéndote al atardecer / en alguna parte de lo desconocido de un desierto – // no pides más que poder tocar / por instantes el calor de un golpeteo / ligero trazo de un ave / que rompe el círculo de la mirada // ¿verán tus ojos la claridad de nuevo? / ella sonríe ahora alrededor / como en ti el Oriente del vuelo nocturno / de las grandes y diminutas aves migratorias – // el día devuelto acoge las frutas / perforaciones nocturnas que deslumbran / la habitación nocturna de Schumann / que pide sencillamente tocar – // en el pincel de T’ang se fue sin ruido / en septiembre, *tinta* instantánea // de la clara emanación de lo vivo, / en el negro casi azul de las noches de otoño – // de nuevo aquí estas catedrales de alas / en el aire de la tarde acribillada a gritos / ligereza de ese día oh cuán exacto / en la trama sin contornos del movimiento, / deseo de dibujar el aire transparente / soldado por dentro a una nada que calcina – // poco a poco en sí mismo sombrío el mar / en la única zancada de un trazo de pincel / y escucho largamente en el negro / el ruido del agua, mi único pensamiento—” (PA, 152-153).

lírca advierta: “tu demandes rien que pouvoir *toucher* / par instants la *chaleur* d’un battement / léger sillage d’un oiseau / qui rompt le cercle du *regard*”. La relación de “toucher”, “chaleur” y “regard” acentúa un ejercicio de contemplación que es guiado por el placer estético, pero cuyo valor efímero es metaforizado en la imagen del breve paso de un ave en el campo visual del yo lírico. Es “la *chaleur* d’un battement” cuyo contacto imposible se da apenas a través de la mirada. De ahí que la pregunta del observador lírico resulte relevante en la interacción organismo-entorno: “tes yeux verront-ils la clarté encore ? / elle sourit au présent tout autour / tel l’Orient en toi du vol nocturne / des grands et des infimes migrateurs”. En efecto, la transición de día-noche-día es el espacio ambiental del poema (“la *tombée* du jour”, “du vol nocturne”, “le jour revenu”, “forages nocturnes”) donde se da el viaje “des grands et des infimes migrateurs” que el sujeto contempla “dans la pièce nocturne”.

Asimismo, en el desenlace del texto, lo oscuro deviene perceptible: “j’écoute longuement dans le noir / le bruit de l’eau, ma seule pensée”. Estas son las “energías del espacio” que fundan la experiencia de sentido del sujeto. Efímeras, como se muestran la emoción y la percepción, el poema-paisaje es entonces —a semejanza del lienzo— auténtica “*encre instantanée*”. Y ello constituye una conclusión poetológica que es plausible teniendo en cuenta los principios de Johnson, ya que para la teoría de la cognición encarnada el fundamento del sentido reside en esa interacción dinámica espacio-organismo, en la cual se producen los patrones de los conceptos encarnados. Así:

*Our neural makeup, in interaction with the energies available in our surroundings, will result in specific neural connections and tendencies for specific neuronal clusters to fire in the presence of certain specific stimuli. Concepts have to be understood as the various possible patterns of activation by which we can mark significant characteristics of our experience* (Johnson, 2007: 160).

Por lo tanto, en un nivel cerebral, el sentido emergería de las relaciones de estos patrones de energía que favorece la dinámica de las interacciones sujeto-espacio. Si bien aún no se cuenta con suficiente investigación acerca de los patrones neuronales de los conceptos que así se producen, algunas de las propuestas más interesantes son las de Gallese y Lakoff, que han sugerido que:

*[...] conceptualization uses some of the very same sensorimotor processes that are activated in actual perceptual and motor experiences. They thus reject any view that regards thinking as a kind of cognition radically different from perceiving and doing. What I find most exciting about their theory is that it suggests some ways in which even abstract concepts are tied to sensorimotor processes. Gallese and Lakoff discuss experiments with both monkeys and humans showing that sensorimotor areas involved in perception and action are also activated in conceptualizing those perceptions or actions, and they then try to extend this account to abstract concepts (Vittorio Gallese y George Lakoff en Johnson, 2007: 160).*

Cabe concluir, entonces, que los procesos de conceptualización y de abstracción —entendida esta como la capacidad de categorizar y caracterizar la experiencia en unidades de representación mental— constituyen objetos potenciales de estudio cognitivo-literario. Pero un objeto de estudio singular que invita a la elaboración de análisis que aúnen perspectivas neurobiológicas y filosóficas con el propósito de brindar a la teoría literaria instrumentos novedosos de interpretación poética. Por ello, resulta plausible proponer indagaciones interdisciplinariamente informadas hacia el pensamiento poético que examinen, desde la exégesis del texto, las estructuras y operaciones del pensamiento literario. Labor sobre la cual se espera que la teoría de la literatura aporte ideas fructíferas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMSTRONG, P. B. (1990). *Conflicting Readings: Variety and Validity in Interpretation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- \_\_\_\_ (2013). *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BAYNE, T. & MONTAGUE, M. (eds.) (2014 [2011]). *Cognitive Phenomenology*. Oxford: Oxford University Press.
- BURKE, M. & TROSCIANKO, E. (eds.). (2017). *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- DEHAENE, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. París: Odile Jacob.
- FISH, S. (1980). "Literature in the Reader: Affective Stylistics". En *Reader-Response Criticism*, J. Tompkins (ed.), 70-100. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FREEMAN, M. (2008). "Reading Readers Reading a Poem: From Conceptual to Cognitive Integration". *Cognitive Science* 2, 102-128.
- GASPAR, L. (2004 [2001]). *Patmos et autres poèmes*. París: Gallimard.
- GILLES, F. & TURNER, M. (2003). *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- GILLIOZ, C. (2013). *The specificity of emotion inferences in text comprehension: the role of top-down and bottom-up processes*. Thèse de doctorat. Fribourg: Université de Fribourg.
- ISER, W. (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JACOBS, A. (2015). "Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception". *Frontiers In Human Neuroscience* 9, 186.
- JOHNSON, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.

LEDOUX, J. (2005). *Le cerveau des émotions*. París: Odile Jacob.

TYSON, L. (2006). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*.  
London: Routledge.

Recibido el 16 de agosto de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.



## METONIMIA Y LECTURA NATURAL: FILOGENIA DEL HUMANO SIGNO<sup>1</sup>

METONYMY AND NATURAL LECTURE: PHYLOGENY  
OF HUMAN SIGN

**Carlos LÓPEZ DE SILANES DE MIGUEL**

Hospital Universitario de Torrejón

clopez@torrejonsalud.com

**Resumen:** El estudio del cerebro humano permite comprender algunos aspectos de la relación que el lenguaje establece entre la mente y el mundo, como órgano transicional en los procesos de la materia. Se propone así una indagación neurológica en los orígenes acústicos del signo lingüístico, dentro de un modelo evolutivo y táctil que integra la oralidad con la letra impresa, aplicado en este trabajo a la semiología de los trastornos de la lectura.

**Palabras clave:** Evolución. Cerebro. Fono-semántica. Dislexia. Hiperlexia.

**Abstract:** The study of the human brain allows us to understand some aspects of the relationship that language establishes between the mind and the world, as a transitional organ in the processes of matter. A neurological

---

<sup>1</sup>El presente artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, subvencionado por el MINECO. Ref. FFI2017-83932-P.

investigation is proposed in the acoustic origins of the linguistic sign, within an evolutionary and tactile model that integrates orality with written letter, applied in this work to the semiology of reading disorders.

**Key Words:** Evolution. Brain. Sound-symbolism. Dyslexia. Hyperlexia.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las palabras vienen del aire, porque antes vinieron del agua. Y vienen, literalmente, por el aire, como antes vinieron, en su primer esbozo, por el agua. Existe una continuidad en la filogenia de la comunicación, una analogía en el mecanismo cinético de los signos, que adaptan su materia prima a las modificaciones del discurso biológico. Pues ambos medios, acuático y aéreo, son de naturaleza fluida, lo que confiere particularidades sensoriales comunes a los receptores que en los organismos vivos se encargan de percibir su movimiento, así como a los aparatos emisores que interactúan con las corrientes de sentido, generando nuevos mensajes<sup>2</sup>. Tan solo difieren entre sí en la consistencia o el grado respectivo de viscosidad, lo que nos habla del rango de posibilidades de presentación de un determinado código a través del ambiente físico. Algo que tiene aplicaciones prácticas no solo para un acercamiento de la lingüística a los principios de la mecánica, sino en el estudio comparado de las funciones fisiológicas de la palabra hablada y de la palabra escrita, entendida esta última como una forma desecada y particularmente resistente de palabra líquida<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>No sorprende así que la capacidad para la articulación del habla resida en parte en estructuras que antiguamente sirvieron a funciones acústicas, como el hueso hiomandibular de los peces, que evolucionó hacia el hioides y el estribo, de manera sinérgica con el desarrollo del propio cráneo.

<sup>3</sup> Incluso las formas arcaicas de escritura requerían de una cierta ductilidad en el material de impresión, algo que solo se ha perdido en la actualidad con la generalización del uso de la tinta *digital*.

Desde el órgano primigenio de la línea lateral, presente en nuestro filo biológico hasta el nivel de los anfibios<sup>4</sup> —un ingenioso sistema de surcos o canales epidérmicos, situados a lo largo de los flancos del animal, desde la cabeza a la cola, por los que el agua se filtra—, los vertebrados se han venido aclimatando a las propiedades motrices del medio natural, aprendiendo a reconocer los flujos de información en él contenidos. Una información que no es solo de posición o de latitud —nada desdeñable en el plano semiótico, pues sirve a la aptitud fundamental de la navegación<sup>5</sup>, que nos permite mantener o variar un rumbo—, sino también de compresión, al incluir la manera de calcular la distancia con respecto a otros objetos —y con ello la de estimar su forma<sup>6</sup>—, a medida que nos vamos aproximando a ellos (Kardong, 2007: 142-144 y 684-698). Esto amplía sustancialmente las propiedades analíticas de nuestra función de relación, abriendo un segundo tiempo en el manejo de los signos. Y debido al hecho de que un antepasado lejano decidiera en un momento dado permanecer indefinidamente fuera del agua —el Tiktaalik, un sarcopterigio del Devónico tardío, así bautizado por los inuit del Canadá septentrional<sup>7</sup> (Daeschler *et al.*: 2006)—, el procesamiento acústico se aplica ahora a una tercera función de supervivencia, que podemos llamar léxica.

De manera que la facultad para el lenguaje simbólico representa, en la perspectiva de la historia natural, un sentido del tacto a distancia, un tacto en diferido, tanto en el tiempo como en el espacio, que ha evolucionado con las especies para dar cabida en nuestra cultura material<sup>8</sup> a un depositario

---

<sup>4</sup>A partir del cual surge el más moderno *aparato cócleo-vestibular*, mejor dispuesto para el medio aéreo.

<sup>5</sup>Plenamente vigente en nuestra humana escala verbal, entendida la navegación en términos sociales.

<sup>6</sup>Nosotros empleamos una metodología similar al hacer cálculos morfológicos por técnicas de imagen, a partir de los vectores de deformación en la superficie de un objeto, por ejemplo el cerebro.

<sup>7</sup>*Tiktaalik*, en lengua inuit, se refiere a una variedad de pez de aguas poco profundas, y actúa aquí como término sincrónico y diacrónico a la vez, en una denominación metonímica de lo pasado por lo presente.

<sup>8</sup>Donde incluyo el propio tejido nervioso, sometido a las mismas presiones evolutivas.

semántico, el signo lingüístico, cuyo nacimiento es aparentemente fácil de localizar en el curso del periplo humano —hace más o menos 50.000 años—, pero que acaso resulte imposible de retener con los instrumentos de la mente, por su misma condición fluente, que hace que nunca permanezca quieto en el mismo sitio.

## 2. PERCIBIR ES LENGUA DE SIGNOS

Hay un sentido circular en nuestra relación sensorial con el mundo. Por más que busquemos insistentemente un punto de partida, no es posible abstraer o aislar completamente las señales que recibimos del medio en el que éstas se propagan. Como si el sonido pudiera prescindir del aire y seguir sonando. Como si al hablar, por así decir, enmudeciéramos... Es algo que ocurre con todas las modalidades perceptivas<sup>9</sup>, de cuyos contenidos no cabe afirmar que empiecen o concluyan en parte alguna —sería algo así como dar con el origen del sonido—, pues son indistinguibles del continente que los ampara, y participan de un orden sistémico de la realidad cuya explicación última concierne más al elusivo significado de la materia (López de Silanes, 2016) que al de las formas reconocibles que ésta adquiere en nosotros, y que se presentan con apariencia de continuidad física.

Los cilios de la rampa coclear, lo mismo que los conos y los bastones en la retina, o los botones gustativos de la boca, todos ellos operan con una determinada anchura de banda, filtrando como un tamiz los estímulos ambientales que caen dentro de sus márgenes de detección. De esta forma prolongan la medida de lo natural a lo largo de una cadena de sentido que, en cada individuo, como estación de relevo, se amolda a unas coordenadas particulares o de especie (Kandel *et al.*, 2000: 344-345, 411-429 y 1227-1246), lo que hace que percibir sea ya, de por sí, una lengua de signos. El proceso perceptivo continúa entonces por una sucesión

---

<sup>9</sup>Ya sean mecánicas, electromagnéticas o químicas.

de planos neurales superpuestos<sup>10</sup>, que acaban conformando los objetos multidimensionales y relevados del conocimiento, cuyo volumen, visto desde la superficie cognitiva, es proporcional al grado en que la mente, por su parte, se adecúa y penetra en la realidad<sup>11</sup>. En este tránsito, las señales captadas no abandonan del todo su pertenencia a un trasfondo genealógico de longitud indeterminada —los órganos sensoriales son canales abiertos a un movimiento que se prolonga desde el principio del universo—, como una radiación de fondo que a su paso por el cuerpo deja el rastro de una ausencia, de algo que ya no está, o, como se dice en ciencia cognitiva, una amnesia de la fuente. Pero lo hacen, a pesar de ello, siguiendo un plan organizado de análisis y elaboración sgnica<sup>12</sup>, que ignora su propia singularidad espacio-temporal<sup>13</sup>, y conduce en cada sujeto a la adquisición

<sup>10</sup>Como indica Leonardo al comienzo del *Tratado de la pintura*, respecto de la diferencia entre simultagnosia y razonamiento —en una bella alegoría cognitiva del espacio y el tiempo—, la vista es capaz de percibir en un punto “infinitas formas”, “pero en la comprensión es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra” (1827: 4 y 22-23, y Figura II) —nótese que la *vista* es aquí una potencia intelectual, no solo sensorial, que se aplica tanto a lo uno como a lo otro—.

<sup>11</sup>La teoría clásica de la percepción, que parte de una idea de indagación progresiva desde la especialización modal de los sentidos, persigue la sabiduría como quietud gnoseológica o *mathema*, y continúa hoy en día de plena actualidad (Mesulam, 1998). Está presente en la *República* (Platón, 1988a: 330-346, 507a-520d), donde la luz, como la inteligencia, es asimilada a un fluido, con un sentido comunitario; en el *Teéteto* (Platón, 1988b: 254-267, 181a-187b), donde la polémica sobre lo móvil y lo inmóvil lleva al cuestionamiento de la posibilidad misma de nombrar las cosas —como Funes, *el memorioso* (Borges, 1974: 490)—; y más detalladamente en el *De anima* (Aristóteles, 1994: 81-107, 424a-432a), que medita, entre otras cosas, acerca de la correspondencia táctil entre continente y contenido, como la actividad y su producto. Y nos habla del carácter eidético o icónico de la información, transfigurada en “sombra” —Platón, 510a—, “fantasma” —Aristóteles, 431a— o *espíritu metonímico* en el órgano receptor, como espectro inteligible recortado de entre la informe dimensión de lo real, ya “sin materia”, como diría Aristóteles —432a—, o cuanto menos convertida en la sutil materia del conocimiento.

<sup>12</sup>Es notorio que la memoria y el aprendizaje no siguen un principio lineal o estereográfico con respecto a la realidad representada, sino que más bien construyen o elaboran esta realidad a medida que sucede o se recuerda (Edelman, 2004: 52).

<sup>13</sup>De tomar absolutamente en serio esta singularidad, el plan biológico de integración sensorial anularía cualquier magnitud contable o sintáctica —algo que tiene que ver con la persistencia del sentido de realidad, aunque no por ello dejemos de estar expuestos a la

de un registro autobiográfico y un acervo semántico que mantienen entre sí un alto grado de coherencia, trenzada de tal manera que a menudo no parecen tener cabida en ella disidencias de índole existencial. Como si el repertorio resultante de nuestros patrones de conducta se atuviera siempre a la compacidad homogénea de nuestra identidad, y fuera el reflejo de una conciencia anosognósica para con el olvido de su propio origen, o extraída nada menos que de sí misma. Digamos que allí donde se pierde la pista del conocimiento explícito —aquel que no tiene vedado el acceso al léxico— creamos la ilusión de la finitud formal para tenerlo todo bajo control y pisar un terreno firme, donde el signo sea tomado por algo concluso. Y tendemos a creer, de forma un tanto logocéntrica, que somos dueños de nuestro estilo de pensamiento, tanto como lo podemos ser de esto que llamamos yo, cuando es el tejido inconsciente y pre-lingüístico, asentado en nosotros con minuciosidad y paciencia geológica —más cercano en esto al átomo que a la palabra—, el que bien podría retener algún vestigio de los tiempos remotos en que empezamos a interpretar los fenómenos de la naturaleza. La recursividad del aparato lógico viene así definida por el desarrollo de estructuras de síntesis y codificación taxonómica, opuestas a la idea de un discurso privado, en las que la propia división del trabajo sensorial<sup>14</sup> es un primer ejercicio de economía de medios. Lo paradójico es entonces sentir, bajo esta horma categorial, un flujo continuo en la presentación de la realidad, un movimiento ininterrumpido en la noética de los signos, siendo el caso que los sentidos parecen sintonizados en un registro escalar, y el lenguaje confinado a la discreción de los límites.

La propiedad primera del sonido, en cuanto a su valencia lingüística, no pudo ser sino enteramente retórica. Quiero decir que partiría necesariamente de un alejamiento cognoscitivo con respecto a aquello que lo originó. Como una escenificación natural, una oratoria en

---

posibilidad de salirnos de él y *desrealizarnos*—.

<sup>14</sup>Distorsionada a veces cuando la intensidad de un estímulo dado determina que su magnitud física sea transmitida en una forma que no le es propia —como los fosfenos producidos por un golpe en la retina—.

la biosfera, transmitiendo un algo que acaso ya no estaría presente en ese momento: la representación oral de un comienzo en la materia, inmediato en su formulación a un inaudible y elusivo instante cero. Cuando el aire es comprimido, igual que si un objeto cae o se mueve en el agua, tiene lugar una perturbación en el espacio cercano que se propaga a sí misma hasta encontrar un determinado obstáculo o diluirse en el tiempo. Y lo más sorprendente es que esta perturbación, este desorden transitorio en el equilibrio de los elementos, no transporta de las causas sino sus efectos, y así ocurre también, precisamente, con las palabras: pequeños desórdenes en la homeostasis de los signos, objetos retóricos y lábiles que están cargados de significado tanto como vaciados de él. Es lógico suponer que la aparición posterior del sentido del tiempo en las construcciones verbales viniera acompañada de un crecimiento alícuota en las capacidades de la memoria humana, así como en la comprensión de las reglas del devenir<sup>15</sup>, en paralelo al proceso evolutivo de la prosencefalización, tratando de ensanchar con ello este espacio de posibilidad que queda entre la parte y el todo. Con lo que la dicción del sonido, con sus trenes de onda, se iría impregnando de fragmentos sucesivos de otros hechos, de otras cosas que fueran pasando, como múltiplos cuadráticos en una geometría expansiva de la significación, con los que formar las impresiones mecánicas de una realidad anticipada o recreada<sup>16</sup>. Y estas partículas del sonido, con todas sus formas flexivas, se convertirán así en mensajeras de una composición del mundo que en lugar de presentarse por sí mismo lo hace como adecuación de distancias, prolongación de sentido: imagen de tiempo. La incompletitud en los canales sensoriales obliga a una sistemática elíptica en el análisis de la realidad, como método de indagación necesariamente metonímico, pero

---

<sup>15</sup>Las aptitudes narrativas guardan en el hombre una estrecha relación con la estructura recursiva de su concepción del tiempo, de lo real y de sí mismo (Edelman y Tononi, 2000: 193-199).

<sup>16</sup>Hay que tener en cuenta que la representación de la realidad sufre una transformación suplementaria por el margen de incertidumbre con respecto a la exactitud del hecho referido, que se traslada al sonido como *posibilidad de significar*, más que como significado en sí, implícita en la misma composición de los signos.

en su función de señalamiento del punto de partida, los sentidos conciben el signo como un nuevo objeto derivado, cuyo momento de inercia gira alrededor de sus posibles representaciones semánticas, y alcanza una frecuencia inteligible cuando lo mental cristaliza en el léxico. La cultura humana, como “actividad creadora de objetos”<sup>17</sup> (Agamben, 2016: 72), sigue una dinámica curva que ha ido viajando en el tiempo, conservando su impulso desde la creación de los mitos hasta las manufacturas actuales<sup>18</sup>. Y en ella lo fonético representa un sentido del tacto, de resonancias colectivas, que se va alargando entre el mundo simbólico y el mundo simbolizado, como órgano trans-natural<sup>19</sup> y complementario de la función fática que en el cerebro media entre el imaginario y el signo. La reunión de ambos cabos, que enlaza lo real y lo pensado, encuentra en nosotros asidero legible en algún punto del sistema nervioso —posiblemente alrededor de la cisura de Silvio<sup>20</sup>, durante el desarrollo embrionario; y en uno o en otro hemisferio, aunque con tendencia a una determinada lateralidad, según se comprobó a partir de los experimentos eléctricos de Penfield y Roberts (Caplan, 1998: 348)—. Y a partir de este anclaje iniciático los signos van recorriendo las variadas circunvoluciones de la tipología humana, marcando el camino de la ontogenia y la individuación, a la vez que sirviendo de sustancia conectiva para la trama de la especie.

### 3. LENGUAJE NATURAL Y DISLEXIA

El oído surge en la nostalgia del agua, con una forma ensortijada que asemeja un animal marino. Y las palabras —o tal vez sería más correcto hablar de sílabas, siguiendo un orden de prelación filogenético (Jackendoff,

---

<sup>17</sup>Objetos *deicticos*, con sus mencionados atributos de posición y de comprensión.

<sup>18</sup>La fábrica humana, generadora de *artefactos*, o instrumentos *facticios*, en un sentido de ida y vuelta con su materialidad: cultura-en-fábrica, como fábrica-en-cultura.

<sup>19</sup>Que atraviesa naturalezas diversas, a caballo entre los dominios de lo objetivo y lo subjetivo.

<sup>20</sup>Parece un símil natural de la emergencia del signo, alrededor de su hueco o cisura.

2002: 244)<sup>21</sup>— son animales aéreos que recuerdan en sus movimientos haber tenido un pasado acuático, pues se sumergen en la conciencia hasta una profundidad donde apenas alcanza la luz visible. La presión ontológica que en ese punto articulable de la cinética natural vincula entre sí materia y energía<sup>22</sup> adquiere al hablar consistencia tangible en las formas léxicas, mediando el salto evolutivo del sonido al sentido. Es así como reconocemos una idea antropogénica de emancipación y de antagonismo en el entorno natural, que se erige en los signos como frontera alfabética entre lo que poseemos con la lengua (Benveniste, 2008: 84) y aquello que aún nos queda por conocer. El sonido humano, la diferenciación signica con respecto a las fuerzas de la naturaleza, debió nacer de este deseo de oposición —el hecho de que haya tacto, según Aristóteles, es la causa de que exista el deseo, como potencia motriz (1994: 56 y 111-112, 414b y 433a)—, para contraponerse al silencio ingénito en la explicación del mundo: un rotundo y penetrante no, a partir del cual surgirán con el tiempo las innumerables versiones de nuestro incompleto sí. La organogénesis del léxico, a partir de un supuesto estadio primigenio de equilibrio o de simetría formal<sup>23</sup>, irá delimitando una estructura arborescente cada vez más tupida en sus cualidades significantes —de manera semejante a como predicen los modelos teóricos y prácticos de la especialización celular

---

<sup>21</sup>Con más motivo, además, si tenemos en cuenta que la estructura silábica parece haber sido el germen evolutivo de la estructura sintáctica (Bickerton, 2016: 233-235), ligada por tanto a los desarrollos biológicos que inauguraron el habla. Igual que los significados atraviesan también un estadio *silábico*, como sugiere el estudio de los grupos fonéticos que forman vocales y consonantes: pudiendo contener un mayor o menor valor semántico (Kronshabel *et al.*, 2014), los fonemas de un sistema articulado buscarán acomodo en una determinada consistencia silábica, que favorecerá aquellas estructuras donde el sentido encuentre en su movimiento menos obstáculos —por ejemplo en la serie consonante/vocal/consonante—.

<sup>22</sup>Cuyo cociente define un límite físico para la conciencia en términos de velocidad:  $\sqrt{E/m}=c$ . Lo cual, aplicado a una dinámica material del lenguaje, viene a decir que las palabras son potencias de la luz.

<sup>23</sup>No es posible desandar este camino con el lenguaje, como no podemos, en este ámbito, adelantarnos con él al sonido. Solo la física está en condiciones actualmente de imaginar un principio para todo.

(Turing, 1952; van Gestel *et al.*, 2015)—, hasta llegar a la superpoblación actual de la geografía verbal. Para ello pasará, igual que ocurrió con el desarrollo tecnológico a partir de las herramientas líticas prehistóricas, de una designación directa de “objetos y acciones” —por la manera en que los sonidos sirven para cartografiar esos objetos y esas acciones—, a la elaboración de “códigos sintácticos complejos” (Luria, 1984: 23), con los que ordenar y ampliar el catálogo de los contenidos del pensamiento. Y resulta difícil hoy en día escuchar otra cosa que no sea lenguaje al pronunciar las palabras, pero puedo imaginar que aún conservan, bajo el manto de significados que las cubre, su antiguo esqueleto sonoro, pulsando el aire con una fuerza de propulsión antes que conceptual, como líneas de fuga en la dirección del tiempo.

La evolución gradual de los signos respecto de sus términos madre conduce a lo que vamos asumiendo en cada época como norma lingüística, sin que por el camino queden apenas especímenes transicionales<sup>24</sup>, tan codiciados por Darwin, o evidencias de un registro fósil —más allá de los estudios paleontológicos de anatomía comparada, privados como están de la posibilidad de verificar las posibilidades sonoras de sus materiales de estudio—. La lengua diríase así que es un organismo siempre vivo, por actualizarse continuamente, en la enunciación<sup>25</sup>. Pero por esto mismo atraviesa las edades del hombre con total soltura, sin desgastarse, preservando en nosotros la inmediatez de sus cualidades sensoriales. La forma del sonido contiene un “valor” o “simbolismo expresivo” (Jakobson y Waugh, 2002: 181, 188), que nos informa de las circunstancias de su producción y nos acerca al momento en que la materia acústica, por efecto de la primera articulación, deviene en palabras. Este valor, que es anterior al de su representación gráfica<sup>26</sup> (Bremner *et al.*, 2013), traduce a un código

---

<sup>24</sup>La historia de una lengua excede con mucho el alcance temporal de sus usos contemporáneos.

<sup>25</sup>“Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua”, como dice Benveniste (2008: 84).

<sup>26</sup>Quiere decirse que el significado viene dado aquí por el sonido mismo, no por una translocación de sentido a la morfología de la letra impresa —que tendrá, por otro lado, su

léxico cualidades muy diversas del objeto representado, que aluden tanto a cuestiones morfológicas como emocionales o de carácter, tales como el tamaño, la regularidad o irregularidad en su contorno, la intensidad cromática, o su propia relación con las condiciones meteorológicas o ambientales en que acontece, y el efecto que éstas pueden tener en nosotros (Dingemans *et al.*, 2015). Y el sonido vehicula asimismo cualidades puramente estéticas, que hacen que la función poética del lenguaje pueda rastrearse hasta el nivel mínimo de la letra, por una especial saliencia fonológica (Jacobs, 2017). Se crea así un vínculo persistente entre sonido y símbolo, aún desprovisto de connotaciones sintácticas<sup>27</sup>, en un nivel fono-semántico de la lengua —*sound-symbolism*, en la terminología anglosajona— cuyo proto-vocabulario funciona como primera herramienta de tecnología verbal, restringiendo y depurando los posibles usos del habla en su aproximación al referente (Ortiz *et al.*, 2013), y facilitando con ello el aprendizaje del código —incluso permitiendo comprender el sentido inscrito en algunos aspectos elementales de la fonética de lenguas que desconocemos (Svantesson, 2017), como si por ella accediéramos a algún universal lingüístico en la articulación del sonido—. Su configuración espacial, tras encontrar acomodo en las vibraciones de la membrana timpánica, se traslada a la boca<sup>28</sup> a través de un intrincado sistema de mimesis gestual (Hewes, 1973), fuertemente arraigado en la arquitectura nerviosa (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006), que confiere propiedades de aprehensión oral a la naturaleza del sonido<sup>29</sup>. De manera que los elementos

---

propio “valor expresivo”, que podrá o no relacionarse a su vez con atribuciones de índole abstracta (Ramachandran y Hubbard, 2001a)—.

<sup>27</sup>O en todo caso provisto de una sintaxis *nula*, por no haber aquí espacio gramatical entre forma y fondo.

<sup>28</sup>Donde continuamos observando un resto de esa *forma del sonido*, en la propia conformación del aparato fonador (Jakobson y Waugh, 2002: 106, Figura 5).

<sup>29</sup>En sus aspectos práxicos, el habla articulada proviene, evolutivamente, de un acto *ingestivo* (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006: 95), transformado en gesto comunicativo a través de una ritualización de conductas. Y tal vez el cuerpo sea el campo de pruebas donde se ensaye la forma de los símbolos, a partir de la propia conformación de la boca y de los flujos de aire que la atraviesan.

internos de la lengua contienen, a diferencia de lo que diría Saussure, también características externas o de contexto —por estar necesariamente en contacto con lo que está fuera de la lengua—, y pasamos de lo táctil a lo prensil, por el lenguaje mismo, en un recorrido metamórfico y bidireccional donde las palabras adquieren una naturaleza doble: de un lado, imágenes sonoras que parten de una dinámica ancestral capaz de poner en marcha la maquinaria psíquica, y, del otro, objetos de cultura que vuelven a la realidad, con su mecanismo ondulatorio convertido en imágenes motoras.

La discusión acerca de la arbitrariedad o la motivación en el signo es antigua como el Crátilo, si bien la argumentación etimológica allí recogida —que incluye una genealogía del hombre y numerosas cuestiones de filosofía natural, con un análisis morfológico que va de las palabras a las letras (Platón, 2002: 142-200)— es perfectamente transportable, con los matices metodológicos obvios, hasta la actualidad, entrando de lleno en las consideraciones de la neurociencia contemporánea. Se trata de saber, en el fondo, si somos capaces de superar el espacio epistemológico donde opera el aprendizaje por comparación, y nombrar las cosas por sí mismas —aunque a menudo perdamos las razones del léxico a lo largo de la historia de los pueblos, como explica San Isidoro (1930: 151-177), y hasta perdamos el propio léxico, sujeto a un proceso de deriva gramatical, como indica Michel Bréal (1897: 11-17)—, o si la acumulación del patrimonio verbal sirve a un propósito distinto que el de extenderse indefinida y centrífugamente como solución de continuidad para la existencia de nuestra especie —por más que ese centro se resista a ser elucidado, si es que existe tal cosa<sup>30</sup>—. Merece la pena reparar, en este sentido, en lo que se dice en el citado diálogo, con independencia de que la cuestión quede o no resuelta, o de que pueda dudarse de su veracidad filológica: Platón considera que el nombre antiguo que en rigor debería haber recibido la lengua griega, y que él cifra en el término *hésis*, ‘tendencia’, está emparentado con la voz *kíein* —del verbo *kíō*: ir, marchar, salir (Pabón S. de Urbina, 2017: 347)—, de la que

---

<sup>30</sup>La solución a este enigma vendría dada por el no menos enigmático descubrimiento de los paradójicos motivos por los que pudiera haber tenido un origen el tiempo.

deriva el compuesto *kinesis*, entendiendo así la lengua como pura “acción” o pujanza (Platón 2002: 134, 198-199). Y en efecto hablar no ha de tenerse como un gesto circunscrito a unos márgenes dados, o a unos usos fijos dentro de un código de movimientos —sería igual que si le quitáramos el oxígeno—, sino más bien como una *kinesis* o desplazamiento abierto, un salir de uno mismo hacia otra posibilidad: una búsqueda de sentido.

Esta búsqueda se fragua, dentro de los dispositivos nerviosos, gracias a una serie de modificaciones genéticas que permiten saltar, en el entramado axonal y dendrítico, de un módulo de procesamiento a otro (Ramachandran y Hubbard, 2001a), acercando eléctrica y químicamente lo que en su presentación primera se expresaba con un registro dispar. Se produce así una activación cruzada —*cross-wiring*, o *cross-modal activation*— entre áreas perceptivas y de asociación<sup>31</sup>, salvando a veces grandes distancias, tanto cognitivas como anatómicas, dando lugar a un tipo de cableado especialmente propicio para la adecuación cerebral del sonido al significado, en sus múltiples acepciones. Sobre este armazón elástico se apoya el mecanismo fono-semántico, que se ha relacionado también con el que articula neurológicamente el fenómeno de la sinestesia (van Leeuwen *et al.*, 2015), en el sentido de una reciprocidad entre aferencia y eferencia —entre el dominio fuente y el dominio meta (Lakoff, 1993)—. Pero es importante señalar las diferencias, dado que no son procesos equivalentes. Para expresarlo sencillamente, diría que la sinestesia es a la metáfora lo que el *sound-symbolism* a la metonimia: lo uno es fotográfico, mientras lo otro es cinemático. Si en la sinestesia el sentido queda fijado entre los términos de la comparación, el nivel fono-semántico de la lengua lo mantiene en cambio en movimiento, como en marcha, dejando a lo lejos una eventual resolución de la correspondencia entre la función y la forma sugerida<sup>32</sup>, al incluir en su formulación la variable tiempo. Por analogía morfológica,

---

<sup>31</sup>Se han implicado áreas tan diversas como los giros angular y fusiforme -con un papel central en los procesos lectores, según se desprende del estudio de casos de alexia-, la corteza órbito-frontal o la amígdala.

<sup>32</sup>La metonimia desearía acaso dejar de serlo, si desoyera o desconociera la combinatoria infinita de raíces y formas léxicas, o abandonara su condición de asíntota de la realidad.

cabría hablar entonces de sin-estesia y de dia-estesia: lo que se percibe en el mismo punto, y lo que se percibe a través, como algo que pasa. Con lo que podría parecer que esta apertura en los procedimientos de atribución de sentido es contraria a la consolidación del conocimiento, pues añade un elemento de fragilidad a la ya de por sí vulnerable arquitectura nerviosa. Y se basa, de hecho, en una alteración en los procesos fisiológicos de poda o estabilización neuronal<sup>33</sup>, contraviniendo así un plan biológico que suponemos orientado a la adquisición de un diseño definitivo<sup>34</sup>. El cerebro humano presenta, antes del nacimiento, un grado de conectividad celular sustancialmente mayor que el que tendrá después en el adulto, salvo en aquellos ámbitos del saber donde se mantenga activa su potencialidad sináptica. Con el paso de los años va decayendo este reducto de indeterminación, cuyo leitmotiv es precisamente el de no acabar de hacerse nunca, y parecerse sospechosamente a una definición de estar vivo. Lo cual revela, sin embargo, la pugna continua que en el cuerpo mantienen las fuerzas antagónicas de la costumbre y de la alteridad, donde la perspectiva del cambio, a pesar de restringir el número de certezas a la sola idea de transitoriedad en los enunciados, es el horizonte de sucesos que atrapa nuestra imaginación, dotándola de movimiento.

La medida en que la plasticidad de la interacción celular se extienda por las diversas estancias del cerebro —que ya no dependerá necesariamente de nuevas variaciones en el genoma, pues podrá propagarse a partir de mecanismos de señalización epigenética— determinará el que estos procesos computacionales alcancen aspectos más o menos complejos de la cognición. La asociación de sentido propia de la activación cruzada es relevante así en la formación de los campos semánticos, donde las palabras actúan como nodos naturales en los mapas de la comunicación

---

<sup>33</sup>Como puede apreciarse, hay un símil natural que define numerosos aspectos del desarrollo nervioso, y que alude también a las funciones *vegetativas* de la lengua: arborescencia dendrítica y léxica, poda neuronal y norma lingüística, organogénesis y diferenciación semántica.

<sup>34</sup>Tal vez este *plan* no sea sino otro de los productos aporéticos del *fantasma* de nuestra identidad.

neuronal (Jung-Beeman, 2005), cuya estructura varía en función del paisaje psicofísico proyectado por cada una de ellas en sus diversos usos: las células piramidales del hemisferio derecho tienen prolongaciones dendríticas más largas, y están más próximas entre sí que las del hemisferio izquierdo<sup>35</sup>, lo que hace que sus respectivos entornos operativos se solapen los unos con los otros en mayor medida, y que reciban también influencias sinápticas de áreas más distantes. Los términos así representados serán más propensos a que haya entre ellos un trasvase de sentido, y podrán recorrer una longitud semántica mayor, posibilitando con ello la creación de numerosos recursos lingüísticos. Por otro lado, la intensidad en la activación de sus conexiones es más baja, por lo que estas neuronas generarán pulsos eléctricos con un significado menos determinado, de consecuencias más bien hipotéticas o especulativas en el imaginario sináptico, frente al foco más restringido y sistemático que se aplica cuando relacionamos conceptos a partir de los dispositivos de interacción propios del hemisferio contralateral, más empaquetado y menos dado a la innovación<sup>36</sup>. La lengua tiene entonces dos modos de ser en el encéfalo<sup>37</sup>, uno figurado y otro literal, dentro del “equilibrio de poder” que se establece entre sus dos mitades (Goldberg, 2007: 24, 209-246), que hace que la direccionalidad de la mente oscile entre los polos complementarios de la novedad y de la rutina, con una transferencia del centro de gravedad cognitivo en función de la intencionalidad particular aplicada a cada momento.

---

<sup>35</sup>Las células piramidales son fundamentales para la organización columnar y la sincronización de las corrientes de procesamiento en la corteza de los mamíferos, representando asimismo su única vía de proyección eferente, pero desempeñan igualmente un papel principal en el funcionamiento de las cortezas más antiguas, como las del hipocampo y el rinencéfalo (Nieuwenhuys *et al.*, 2009: 543-591).

<sup>36</sup>La naturaleza tiende con el tiempo a compactar anatómicamente aquellos dispositivos o módulos de procesamiento con un rendimiento más asentado, tanto en la filogenia como en la ontogenia, y esto es algo de lo que participan obviamente los procesos léxicos — la corteza cerebral se adelgaza por ejemplo una vez alcanzada la competencia lectora (Houston *et al.*, 2014)—.

<sup>37</sup>Y no al revés, pues no es que el cerebro *hable*, sino que el habla *se actualiza* en el cerebro, igual que no hay en él *palabras*, sino solo *imágenes-de-palabras*.

El espacio que queda entre las palabras y las cosas —en “nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, 1968: 1)—, es transitado por la conciencia de una forma también bidireccional, dejándose unas veces llevar por la preeminencia sensorial de lo presente, y tomando el mando en otras para revelar significados menos aparentes. De la misma manera que el sonido transporta consigo atributos semánticos que nos aproximan a la realidad, sirviendo de punto de amarre para entretrejer las redes neuronales —cuyos contenidos se irán disponiendo, como se ha visto, a un lado u otro en el eje de lo simbólico—, también nuestra lectura del mundo, en el libro de la naturaleza, pondrá en contacto el inventario semántico de lo que somos<sup>38</sup> con una manera reticular y extendida de relacionarnos con nuestro entorno (Clark y Chalmers, 1998)<sup>39</sup>. La complementariedad en la comunicación con el mundo dependerá, en nuestro caso, de un adecuado desarrollo de los mecanismos involucrados en el procesamiento de la información<sup>40</sup>, que a nivel lingüístico parte precisamente de la descomposición del mensaje en sus correspondientes unidades sonoras (Katzir *et al.*, 2016). Por lo que percibir y conocer vienen a ser como poner en la misma órbita las distintas lenguas naturales. En términos neurológicos, leer tiene así un significado métrico, de seriación sígnica de una conformación temporal del mundo, cuya cadencia melódica deja en nosotros una impronta sensomotora que se prolonga hacia dentro y hacia afuera describiendo una parábola de sentido<sup>41</sup>. Pero es evidente que el hecho de nombrar no hace que exista necesariamente lo otro nombrado<sup>42</sup>, por más que “toda palabra viviente esté asentada en hechos de

---

<sup>38</sup>Aquello que nos define y diferencia como individuos de una especie, y se refleja en el diseño neuronal.

<sup>39</sup>Redes afectivas, laborales, de conocimiento, y otras formas de red social.

<sup>40</sup>De la parte del mundo, esta complementariedad dependería de la existencia en él de una intencionalidad separada de la nuestra, pero afirmar esto sería como estar a la vez dentro y fuera del espejo...

<sup>41</sup>Parábola derivó en *palabra* (Corominas, 1990: 433-434), como un símil doble: lo que en ella se compara, y el recorrido que por ella hace la mente alrededor del cuerpo.

<sup>42</sup>Lo *otro*, en minúscula, como caso particular del *Otro* foucaultiano, con un eco psicoanalítico.

nuestra conciencia”, como señala Postgate, citado por Odgen y Richards —traducción propia— (1989: 2). Las palabras muestran con el tiempo variaciones considerables de forma y de significado en su aprehensión de la realidad —las mismas que exhiben los medios elásticos, a las que me he referido como una función de compresión—, pero no renuncian del todo a sus propiedades de capacitancia o acomodación entre lo mental y lo orgánico, por lo que no llegan a completar el salto entre lo uno y lo otro, y abandonar con ello su limítrofe razón de ser. Lo que queda entre medias es una zona de penumbra, que no acaba de llenarse con esta luz fronteriza, donde el habla articula de manera fluctuante los sentidos y las formas del conocimiento con una densidad proteica. La evolución lingüística no sigue por tanto una geometría estrictamente euclidiana sobre la superficie del tiempo, y bien caben en ella otros surcos y otras profundidades, en el desarrollo de lo propio y de lo ajeno. Las especies del lenguaje se expanden, igual que parece hacerlo el resto del universo, sin una idea de finalidad, haciéndolo tan solo con un “valor topográfico” (Camus, 2006: 58), como una marca de paso con cualidades alométricas, creciendo en sentido de manera no proporcional a las variaciones en el estado global de la materia.

Esta facultad de las palabras, a mitad de camino entre la música y la aritmética, se ve alterada sustancialmente en la dislexia, por la disrupción característica que se produce entre la información ortográfica y la abstracción en el plano fono-semántico (Drijvers *et al.*, 2015), disrupción que es paradigma de una incapacidad biológica para asimilar la imagen móvil del sonido<sup>43</sup>, y que puede darse también fuera de la dislexia. A nivel fisiológico, esta dificultad para delimitar adecuadamente los tiempos en la interpretación de los signos naturales se piensa que puede venir dada por un exceso de ruido neuronal en la conectividad de los sistemas del procesamiento acústico (Hancock *et al.*, 2017). El incremento en la

---

<sup>43</sup>Los sujetos con dislexia realizan en mayor medida asociaciones inmotivadas entre sonido y símbolo, lo que refuerza la hipótesis de que la competencia lectora depende en gran medida de la codificación fonológica —aunque el trastorno fuera descrito inicialmente en términos estrictamente visuales, por el oftalmólogo Rudolf Berlin, a finales del siglo XIX (Wagner, 1973)—.

variabilidad estocástica de su actividad sináptica<sup>44</sup> impediría a las células adaptarse con precisión a las condiciones tiempo-dependientes de los estímulos externos, haciendo atribuciones de sentido desintonizadas respecto del flujo de la realidad. La secuenciación temporal, necesaria pues para una adecuada integración sensorial, así como para el desarrollo de una conciencia fonológica<sup>45</sup>, es competencia específica de las neuronas magnocelulares, repartidas por todo el cerebro —desde la retina y el núcleo coclear hasta las áreas de asociación, incluyendo los sistemas táctiles y el hipocampo—, cuyo desarrollo es anómalo en sujetos con trastornos de la lectura (Stein, 2018). El tamaño, en términos citológicos, guarda una relación directa con la rapidez de procesamiento de la que es capaz la neurona individual, y estas células grandes, cuyos campos receptivos son también mayores —lo cual contribuye sin duda a una noción del movimiento más ajustada a las posibilidades de nuestro cuerpo—, son capaces de precisar el lugar y el momento de ocurrencia de un determinado suceso<sup>46</sup>, operando en los distintos sistemas sensoriales. En su análisis cinético ganan sin embargo en poder de monitorización lo que pierden en definición formal del objeto, lo que hace que éste sea representado con un menor detalle, de manera solo aproximada —*blob detection*, en el argot informático—. La elaboración del conocimiento requiere entonces de la intervención complementaria de las neuronas parvocelulares, filogenéticamente más modernas<sup>47</sup>, que se encargan de extraer las características de la realidad

---

<sup>44</sup>Las neuronas mantienen de fondo entre ellas una determinada actividad, no necesariamente rítmica, al modo de un bajo continuo que sonara de manera aleatoria. También los sistemas de comunicación digital emplean una tecnología similar, y recientemente se han documentado avances importantes en el encriptado de la información basado en una codificación aleatoria de las referencias o *inputs* (Pironio, 2018).

<sup>45</sup>Que nos permite manipular mentalmente los sonidos, y predice las habilidades lectoras.

<sup>46</sup>El patrón temporal de disparo de las neuronas magnocelulares varía en relación con los cambios en la frecuencia de presentación de los estímulos que procesan (Sullivan, 1985), para conformar los patrones de sentido que les son propios.

<sup>47</sup>Se habla en neurociencia de dos vías de procesamiento, con un recorrido anatómico diferenciado: una *dorsal* o magnocelular, que se dirige a los circuitos sensomotores parieto-frontales, y otra *ventral* o parvocelular, que se adentra en el lóbulo temporal —como un *vientre* en la forma del cerebro—, donde almacenamos los códigos de la

que van quedando rezagadas en los márgenes del tiempo, más allá de lo actual y de lo concreto —en un tiempo abstracto y no tanto cronológico—, como elementos fijos o invariantes cognitivos (Piaget e Inhelder, 2007: 100). Se trata de un segundo ciclo en la elaboración semántica, que tiende a alejarse de la experiencia sensible estirando cuanto puede el alcance de lo consciente, cuyos juicios no consiguen en todo caso desligarse por completo de lo corpóreo, permaneciendo anclados siempre a un tiempo real<sup>48</sup> —*embodied*, que diríamos—, si acaso más excéntrico en su trayectoria, al igual que ocurre en los circuitos de re-entrada del cerebro, que vinculan sin cesar las estructuras conceptuales con la función nutricia de sus objetos.

El lenguaje natural sigue su curso en la evolución, y la laringe descendió en los homínidos para posibilitar la apertura de un espacio en la garganta donde articular el habla. Pero esto no implica que el signo renuncie a la materialidad de sus medios, ni hace que el sujeto pensante pueda, que sepamos, dejar de respirar. El principio de indeterminación, por el cual resulta imposible precisar simultáneamente la posición y la cantidad de movimiento de una partícula, se cumple también en el sistema nervioso, donde la imagen en el espejo de la conciencia es siempre una representación a la vez tangible y evanescente. Tratamos de seguir el movimiento de las cosas del mundo, incluidos nosotros mismos, y al mismo tiempo aspiramos a captar las constantes que lo rigen, lo que nos convierte en un estado intermedio en los procesos de transformación de la materia. Es comprensible que el equilibrio resulte a menudo difícil de mantener, dando lugar a un espectro semiótico que va de la pluralidad a la polarización formal en los signos del hombre, verdaderos signos de artificio, que llegan a veces a dar carta de naturaleza a la escisión clásica que se establece entre lo extenso y lo cogitativo. Así ocurre de hecho en la

---

información conceptual.

<sup>48</sup>Como concluyen Edelman y Tononi, “el ser es anterior a lo descriptivo”, como “la selección natural es anterior a la lógica” -traducción propia- (2000: 207).

dislexia<sup>49</sup>, donde las neuronas magnocelulares, por ser más pequeñas de lo habitual (Galaburda *et al.*, 1994), parecen haber migrado evolutivamente, de un procesamiento cinético a otro más estático, adelantándose quizás a su tiempo, pero entorpeciendo con ello la lectura, al quedar atrapadas en una apariencia estatuaría de las palabras<sup>50</sup>. Quiriendo detener el fluido sensorial del mundo, constriñéndolo hasta las aristas del sentido, anticipan un nuevo fenotipo humano, enteramente abstracto, propio acaso de una especie futura —un *homo exemptus*, casi *ex machina*—, al que tal vez no le hiciera falta leer, por haberlo visto todo ya.

#### 4. HIPERLEXIA, HIPERSIGNO

La semiología del lenguaje nos brinda a veces el extremo opuesto en la fluidez lectora, propiciando un mayor apego por el plano sensorial y moviente del léxico, exhibiendo también su propia conectividad neuronal. Se trata de la hiperlexia, caracterizada por una habilidad lectora excepcional, por encima de la capacidad de comprensión explícita y del nivel de inteligencia global —que por lo demás se sitúa con frecuencia en el rango normal—, adquirida precozmente, previo a cualquier instrucción formal, y relacionada en algunos aspectos epidemiológicos y cognitivos con el autismo (Ostrolenk *et al.*, 2017). El principal proceso implicado en esta ganancia de función es la decodificación ortográfica, ampliamente facilitada, que incluye además la lectura de aquellas pseudo-palabras que resulten pronunciables<sup>51</sup>. Lo cual demuestra, al mismo tiempo, la integridad

---

<sup>49</sup>Comparten con la dislexia algunos rasgos de este procesamiento escindido otras afecciones exclusivas del ser humano, como el trastorno por déficit de atención, el autismo o la esquizofrenia (Stein, 2018), todas ellas intermediarias entre el lenguaje y la conciencia: por lo que se ve, las diferencias en el orden natural que nos hacen ser lo que somos nos llevan también hasta el límite mismo de lo humano.

<sup>50</sup>Son continuas en la dislexia las comprobaciones al leer, volviendo repetidamente hacia atrás, como si las letras ejercieran en los ojos un efecto magnético.

<sup>51</sup>El *área visual de la forma de las palabras*, localizada en algún punto del surco occipito-temporal izquierdo, no se activa igual ante series consonánticas, o ante conjuntos de letras de un idioma que uno no pueda articular —cuando sí podemos, todos nos convertimos de

en los sistemas de conversión grafo-fonológica en esta entidad, y la huella que del sonido queda siempre en la letra impresa. Pues la hiperlexia, a pesar de referirse a una actividad de apariencia visual como es la lectura, se caracteriza también por una mayor participación de los mecanismos de percepción fonológica —lateralizados en el hemisferio izquierdo—, presentes en todo proceso lector. Se podría decir que la lectura, igual que otros dominios del lenguaje, lleva aparejada a nivel sensorial una sincinesia acústica, como un determinado grado de habla sub-vocal<sup>52</sup>, audible solo en las primeras fases del desarrollo, cuando aprendemos a leer en voz alta, pero detectable después a escala neural por técnicas neurofisiológicas, como parte de nuestro lenguaje interior. Y que el mínimo sonido con capacidad de ser signo lingüístico, y por lo tanto de ser transcrito, será aquél que pueda ser pronunciado<sup>53</sup>, en tanto que el significado del léxico se amolda siempre en sus orígenes a un significante sonoro, lo mismo que el sonido se debe a su vez a la continencia cinética del aire. La primacía evolutiva de lo oral respecto de la escritura se traslada entonces a los mecanismos de la conversión grafo-fonológica, tanto en una lectura normal como en una lectura aumentada, aunque lo haga habitualmente de manera silente —el sonido calla en la letra, no así en el cerebro—, y retorne al medio aéreo solo cuando invertimos la secuencia y volvemos el texto a su hábitat primero.

Ocurre asimismo en la hiperlexia que la lectura depende en mayor medida de la ruta sub-léxica, de proyección dorsal, que de la ruta léxica o ventral, lo que hace que prime un reconocimiento sensorial de los signos

---

alguna manera en hiperléxicos—.

<sup>52</sup>El egocentrismo característico en el uso de la lectura por parte del niño hiperléxico parece ofrecer una síntesis nosológica a las teorías contrapuestas de Piaget y Vygotsky sobre el desarrollo del lenguaje y el pensamiento (Vygotsky, 1995: 31-48), pues supone una detención en el proceso de interiorización de las relaciones sociales que la lengua vehicula, tal y como describe el segundo, pero habla también de la persistencia de un rasgo autístico endógeno, como concibe el primero.

<sup>53</sup>La fonación *humaniza* ya el sonido, limitado hasta entonces a un ámbito pre-simbólico. Y lo diversifica, en el mismo gesto, por las diferentes conformaciones del aparato fonador en los grupos humanos.

sobre un acceso directo y consciente a la semántica completa de los nombres<sup>54</sup>. Las interacciones perceptivas de las palabras y las letras son aquí solidarias como si formaran entre sí enlaces covalentes, compartiendo electrones en sus orbitales sonoros y dando lugar a asambleas léxicas que tienden a propagarse bajo los ojos que leen<sup>55</sup>. La atracción a este nivel, como diría Darwin, es prolífica por naturaleza —“aquellas comunidades con mayor número de miembros simpáticos se desarrollarán mejor y tendrán mayor descendencia” (traducción propia) (1981: 82)—, de manera que el tejido visual y acústico del mundo es percibido como un gran grupo conexo<sup>56</sup>, prolongado indefinidamente, siendo el espacio-tiempo de nuestra propia conformación material la única limitación para poderlo recorrer entero. Por eso no han de sorprendernos otras habilidades cognitivas presentes en algunos de estos sujetos, cuando el resto del edificio psíquico mantenga la velocidad de procesamiento, que tan pronto memorizan libros enteros como son capaces de resolver series matemáticas complejas<sup>57</sup> —gracias también a una especial destreza en tareas de memoria operativa (Nation, 1999) y a una menor propensión al olvido en la memoria auditiva (Richman y Kitchell, 1981)—, pues para ellos lo pensado no distará mucho de lo percibido —lo extenso se apoderará de lo cogitante—, y consistirá en un seguir viendo lo que va pasando por delante<sup>58</sup>, como si la progresión

---

<sup>54</sup>También en la dislexia se encuentra comprometida la lectura comprensiva, aunque no por un exceso, sino por un defecto de fluidez, común para ambas vías —como se ve, hiperlexia y dislexia no han de ser tenidas como entidades complementarias, o no en todos sus aspectos—.

<sup>55</sup>A escala biológica existe un paralelismo interesante con las moléculas de *adhesión nerviosa* o NCAM. Derivadas de la familia de las inmunoglobulinas —contribuyendo por tanto a definir los límites del *uno* con respecto a lo *otro*—, estas moléculas establecen uniones neurona a neurona, participando así en la morfogénesis tisular y el crecimiento de los *colectivos celulares* (van Gestel *et al.*, 2015), que serán los que a su vez conformen la estructura neural de los procesos lectores.

<sup>56</sup>Se llega a perder la perspectiva en primera y segunda persona al observar el mundo.

<sup>57</sup>Es posible que los que llamamos *sabios* anden con estas *altas capacidades* bien repartidas —la hiperlexia y su *alter ego* disléxico—, no tanto por encontrar un término medio entre ellas, sino por tenerlas ambas igualmente potenciadas y en acción.

<sup>58</sup>No en el sentido de una *simultagnosia*, pues la percepción en el tiempo requiere siempre

de los números primos fuera tan evidente e irreductible como un paisaje, o hubiera una lógica sensorial que les condujera desde el principio hasta el final de una trama.

El niño con hiperlexia desarrolla pues un aprendizaje centrado en la fluidez del signo más que en su interpretación. En la adquisición habitual de la lectura, primero “aprendemos a leer” y después “leemos para aprender”<sup>59</sup> (Chall, Jacobs y Baldwin, 1990: 11), un orden que parece alterarse en la hiperlexia, por acelerarse las primeras fases, y quedar su espacio ocupado y hasta suplantado en parte por el de las segundas, subsumidas así en un entorno predominantemente sensorial. Resulta tentador pensar que esto se acompañe de un mayor desarrollo en la vía del procesamiento magnocelular, por oposición a lo que ocurre en la dislexia. Pero no existen estudios histológicos que lo aclaren, y la información disponible se refiere únicamente al autismo, no del todo comparable, donde con frecuencia se observa de hecho una menor funcionalidad a este nivel. En lo que pudiera haber de extrapolable a la hiperlexia, estos hallazgos se explicarían no tanto por un déficit como por un desequilibrio dentro de las etapas de esta misma vía, con un funcionamiento anómalo solo a partir de un determinado estadio perceptivo (Seymour y Evans, 1992; Pellicano *et al.*, 2005). Lo que hará que en la cabeza se muevan, por así decir, las letras y sus asociaciones simbólicas directas —así lo sugieren Healy y Aram (1986), aunque refiriéndose a las reglas de asociación entre el sonido y los patrones ortográficos<sup>60</sup>—, pero no así el sentido global de las frases y de los textos, posible solo bajo determinadas condiciones de lectura y desarrollo cognitivo óptimos (Ostrolenk *et al.*, 2017), quedando el cerebro aferrado a lo concreto del signo. La literalidad sub-léxica propia de la hiperlectura se verá entonces reforzada por el incremento en las fases iniciales de la discriminación sensorial y de la detección de patrones

---

de una dinámica.

<sup>59</sup>Aunque en realidad nunca dejemos de *aprender a aprender*, o de emplear estrategias *metacognitivas* de aprendizaje (Perry, 1998).

<sup>60</sup>Queda aún por estudiar si el mecanismo fono-semántico está facilitado como tal en la hiperlexia —aunque esté presente, evidentemente, en las citadas reglas ortográficas—.

visuales propio de su funcionamiento cortical (Goodman, 1972), que se trasladará al pensamiento y a la conducta como un rasgo acusado de personalidad. Pero no quiere decir que en la lectura se aplique un estilo de procesamiento estrictamente lineal, pues los campos perceptivos son a la vez mayores, capaces por tanto de captar simultáneamente una gran cantidad de información —en lugar de analizar de manera individual cada letra, como ocurre en la dislexia—, pudiendo leer por ejemplo palabras incompletas, por una aproximación gestáltica a la forma del léxico<sup>61</sup> (Smith *et al.*, 2002). Se observa en relación con esto una característica pérdida de lateralidad, por la intermediación del hemisferio derecho en los procesos lectores (Cobrinik, 1982), de manera persistente en el tiempo<sup>62</sup>, que hace que el cerebro mantenga una disposición insólita en su reparto de tareas: lo que amplía habitualmente el sentido y se abre cognitivamente a nuevas interpretaciones de las palabras —lo especulativo, lo figurado—, aparece aquí transmutado en colaborador necesario de una sucesión fenoménica de signos, como si la conmutabilidad inherente a su naturaleza<sup>63</sup> buscara en ellos la quietud de la que carece —lo objetivo en el signo ortográfico, verdadero imago léxico, es la irrealización palpable del sentido—, y fuera esta misma búsqueda en lo sensorial lo que impidiera a la mente dirigirse hacia la estabilización de los significados en un plano conceptual. Con una

---

<sup>61</sup>No en todos los casos, como cabe esperar de la variabilidad humana (National, 1999), y no extensible, lógicamente, a la aproximación al *significado* del léxico, según lo explicado anteriormente.

<sup>62</sup>La región *homolateral* -en el hemisferio derecho- al área de la forma de las palabras se inactiva habitualmente en los niños al virar la competencia lectora del reconocimiento de patrones visuales a un procesamiento basado predominantemente en la correspondencia léxico-semántica, cosa que no ocurre en la hiperlexia (Turkeltaud *et al.*, 2003).

<sup>63</sup>Aunque en todos los casos haya un sentido cinético de *cambio*, la segregación lateralizada de funciones cerebrales no debe hacernos asimilar el funcionamiento propio del hemisferio derecho con los conceptos de plasticidad —que se refiere a la potencialidad sináptica— y de procesamiento magnocelular —que se aplica al análisis sensorial—, representados ambos bilateralmente. Es característica, por ejemplo, la plasticidad izquierda en la recuperación de la afasia, al igual que la actividad magnocelular izquierda en el procesamiento de estímulos visuales situados en el campo visual derecho.

nostalgia compulsiva, la lectura deviene en hipérbole de sí misma<sup>64</sup>, y las imágenes proyectadas por las palabras verán interrumpido su proceso de revelado al poco de comenzar. Después el hemisferio izquierdo, como es natural en él, tratará de encontrar razones para la continuidad de las formas, construyendo una explicación plausible (Smith *et al.*, 2002). Solo que en muchos de estos casos el relato no cesa, no concluye: los hemisferios equivocan sus papeles, y en la confusión discursiva queda hueco apenas para la propia concavidad del sentido del tiempo<sup>65</sup>.

Lo heurístico en el sonido es lo que se resiste a ser signo, lo que rehúye una estructura epistemológica. Un murmullo que nuestros sentidos procesan, pero que nuestro cerebro no termina de comprender: lo divergente, lo no exacto, lo no contenido. Como en un estrato pragmático de nuestra aproximación al mundo (Jeannerod, 1994), la hiperlexia revela un conflicto de intereses entre el sonido y la semántica, donde lo uno busca reintegrarse en lo que no precisa ser explicado, porque obedece a las leyes de una mecánica anterior a nuestra especie, y lo otro trata de apropiarse del sentido de la realidad, explicándose algo que continuamente se le escapa. Dice Lévi-Strauss que cada vez estamos más cerca de que “los datos de los sentidos” retornen “a la explicación científica” (2012: 30-31), pero quizás hayamos construido este hiato en la dirección equivocada<sup>66</sup>, y sea la explicación científica la que deba ser capaz de regresar a los orígenes —la parte al todo, por así decir— sin abandonar el *lógos*, siendo y no siendo signo. “El pensamiento husmea el espacio”, captando “algo del mundo sin llegar a retenerlo” (Quignard, 2015: 42). Porque hay algo sensorial también en la mente, una intensidad móvil que trata de solidificar en el cerebro, por temor a volatilizarse por completo. Pero la intersección es la

---

<sup>64</sup>El niño hiperléxico aprende por sí solo a leer, en parte por una especial atracción por la letra impresa.

<sup>65</sup>El *sentido del tiempo* es un sintagma que en los trastornos de la lectura cae a veces del lado del pleonasma y otras del oxímoron.

<sup>66</sup>Por más que el sistema nervioso pueda representar, como él sugiere, una solución al “problema de la experiencia como opuesta a la mente”, en tanto que “punto intermedio” (2012: 32).

palabra, no el cuerpo. Siguiendo el planteamiento estético y semiótico de Hannah Stippel, la conductancia en la palabra se asemejaría a una ventana — *phrenós*, en el sentido diafragmático antiguo—, como interludio que abre “la visión de lo profundo, y simultáneamente compone el mundo natural del exterior” —traducción propia— (2011). Allí los bordes, como límites de una mente corporeizada, se condensan para moldear nuestro nicho vital, que a su vez reconfigura el propio impulso que lo alimenta, a través de esquemas neurales y extra-neurales (Bruner y Lozano, 2014). Y el léxico deviene así en encrucijada, de lo concreto y de lo abstracto. Instrumento de cultura, a un tiempo en lo natural y en lo artificial, articulado en bifaz del antropoceno: signo amplificado o hipersigno, donde el lenguaje hace audible el sonido del tiempo.

*Nunca sabrás si alguna vez  
llegaste al excéntrico centro del bosque  
o si siempre has estado  
en su impreciso límite.*

Ida Vitale, *Mínimas de aguanieve*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2016). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- ARISTÓTELES (1994). *Acerca del alma*. Madrid: Editorial Gredos.
- BENVENISTE, É. (2008). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- BICKERTON, D. (2016). *Roots of Language*. Berlín: Language Science Press.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRÉAL, M. (1897). *Essai de Sémantique (Science des Significations)*.

París: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>.

- BREMNER, A. J.; CAPAROS, S.; DAVIDOFF, J.; DE FOCKERT, J.; LINELL, K. J. & SPENCE, C. (2013). “Bouba and kiki in Namibia? A remote culture make similar shape-sound matches, but different shape-taste matches to westerners”. *Cognition* 126.2, 165-172.
- BRUNER, E. & LOZANO, M. (2014). “Extended mind and visuospatial integration: three hands for the Neanderthal lineage”. *Journal of Anthropological Sciences* 92, 273-280.
- CAMUS, A. (2006). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- CAPLAN, D. (1998). *Neurolinguistics and Linguistic Aphasiology. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHALL, J. S.; JACOBS, V. A. & BALDWIN, L. E. (1990). *The reading crisis*. Cambridge: Harvard University Press.
- CLARK, A. y CHALMERS, D. (1998). “The extended mind”. *Analysis* 58.1, 7-19.
- COBRINIK, L. (1982). “The performance of hyperlexic children on an incomplete word task”. *Neuropsychologia* 20, 569-577.
- COROMINAS, J. (1990). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- DAESCHLER, E. B.; SHUBIN, N. H. & JENKINS Jr., F. A. (2006). “A Devonian tetrapod-like fish and the evolution of the tetrapod body plan”. *Nature* 440, 757-763.
- DARWIN, C. (1981). *The descent of man, and selection in relation to sex*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- DA VINCI, L. (1827). *Tratado de la pintura*. Madrid: Imprenta Real.
- DEHAENE, S.; KERSZBERG, M. & CHANGEUX, J.-P. (1998). “A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks”. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 95.24, 14529-14534.
- DE SAN VÍCTOR, H. (1854). “De unione corporis et animæ”. En *Patrologiæ cursus completus, CLXXVII*, J. P. Migne (ed.), 285-294. París: J. P. Migne. Traducido por J. M. Porcell (2015) en *Espíritu*

LXIV.150, 397-421.

- DINGEMANSE, M.; BLASI, D. E.; LUPYAN, G.; CHRISTIANSEN, M. H. & MONAGHAN, P. (2015). "Arbitrariness, iconicity, and systematicity in language". *Trends in Cognitive Sciences* 19.10, 603-615.
- DRIJVERS, L.; ZAADNOORDIJK, L. & DINGEMANSE, M. (2015). "Sound-symbolism is disrupted in dyslexia: Implications for the role of cross-modal abstraction processes". En *Proceedings of the 37th Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, D. Noelle, R. Dale, A. S. Warlaumont, J. Yoshimi, T. Matlock, C. D. Jennings & P. P. Maglio (ed.), 602-607. Austin: Cognitive Science Society.
- EDELMAN, G. M. & TONONI, G. (2000). *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. Nueva York: Basic Books.
- \_\_\_\_ (2004). *Wider than the sky. The phenomenal gift of consciousness*. New Haven: Yale University Press.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GALABURDA, A. M.; MENARD, M. T. & ROSEN, G. D. (1994). "Evidence for aberrant auditory anatomy in developmental dyslexia". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 91, 8010-8013.
- GOLDBERG, E. (2007). *La paradoja de la sabiduría*. Barcelona: Drakontos Bolsillo.
- GOODMAN, J. (1972). "A case study of an 'autistic-savant': mental function in the psychotic child with markedly discrepant abilities". *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 13, 267-278.
- HANCOCK R.; PUGH, K. R. & HOEFT, F. (2017). "Neural hypothesis of developmental dyslexia". *Trends in Cognitive Sciences* 21.6, 434-448.
- HEALEY J. M. & ARAM, D. M. (1986). "Hyperlexia and dyslexia: a family study". *Annals of Dyslexia* 36.1, 237-252.
- HEWES, G. W. (1973). "Primate communication and the gestural origin of

- language”. *Current Anthropology* 14.1 y 2, 4-24.
- HOUSTON, S. M.; LEBEL, C.; MANIS, T.; KAN, F. R.; RODRÍGUEZ, G. C. & SOWELL, E. R. (2014). “Reading skill and structural brain development”. *NeuroReport* 25.5, 347-352.
- JACKENDOFF, R. (2002). *Foundations of language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. New York: Oxford University Press.
- JACOBS, A. M. (2017). “Quantifying the beauty of words: a neurocognitive poetics perspective”. *Frontiers in Human Neuroscience* 11, 622.
- JAKOBSON, R. & WAUGH, L. R. (2002). *The sound shape of language*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- JEANNEROD, M. (1994). “The representing brain: neural correlates of motor intention and imagery”. *Behavioral Brain Sciences* 17, 187-245.
- JUNG-BEEMAN, M. (2005). “Bilateral brain processes for comprehending natural language”. *Trends in Cognitive Neuroscience* 9.11, 512-518.
- KANDEL, E. R.; SCHWARTZ, J. H. y JESSEL, T. M. (2000). *Principios de Neurociencia*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.
- KARDONG, K. V. (2007). *Vertebrados: Anatomía comparada, función y evolución*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.
- KATZIR, T.; CHRISTODOULOU, J. A. & CHANG, B. (2016). “The neurobiological basis of reading fluency”. En *Reading fluency: current insights from neurocognitive research and intervention studies, Literacy Studies, Volume 12*, A. Khateb e I. Bar-Kochva (ed.), 11-23. Nueva York: Springer.
- KRONSNABEL, J.; BREM, S.; MAURER, U. & BRANDEIS, D. (2014). “The level of audiovisual print-speech integration deficits in dyslexia”. *Neuropsychologia* 62, 245-261.
- LAKOFF, G. (1993). “The contemporary theory of metaphor”. En *Metaphor and Thought*, A. Ortony (ed.), 202-251. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2012). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.

- LÓPEZ DE SILANES, C. (2016). “Las palabras o la lluvia”. *Revista de Occidente* 422-423, 45-57.
- LURIA, A. R. (1984). *Conciencia y lenguaje*. Madrid: Visor Libros.
- MARKS, L. E. (1996). “On perceptual metaphors”. *Metaphor and Symbolic Activity* 11.1, 39-66.
- MESULAM, M. M. (1998). “From sensation to cognition”. *Brain* 121, 1013-1052.
- \_\_\_\_ (2000). *Principles of Behavioral and Cognitive Neurology*. Nueva York: Oxford University Press.
- NATION, K. (1999). “Reading skills in hyperlexia: a developmental perspective”. *Psychological Bulletin* 125.3, 338-355.
- NIEUWENHUYNS, R.; VOOGD, J. y VAN HUIJZEN, C. (2009). *El sistema nervioso central humano*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- ODGEN, C. K. y RICHARDS, I. A. (1989). *The meaning of meaning*. Florida: Harcourt Brace.
- ORTUZ, O.; KREHM, M. & VOULOUMANOS, A. (2013). “Sound symbolism in infancy: evidence for sound-shape cross-modal correspondences in 4-month-olds”. *Journal of experimental child psychology* 114.2, 173-186.
- OSTROLENK, A.; D’ARC, B. F.; JELENIC, P.; SAMSON, F. & MOTTRON, L. (2017). “Hyperlexia: systematic review, neurocognitive modelling, and outcome”. *Neuroscience and Behavioral Reviews* 79, 134-149.
- PABÓN S. DE URBINA, J. M. (2017). *Manual griego clásico-español*. Barcelona: Larousse Editorial.
- PELLICANO, E.; GIBSON, L.; MAYBERY, M.; DURKIN, K. & BADCOCK, D. R. (2005). “Abnormal global processing along the dorsal visual pathway in autism: a possible mechanism for weak visuospatial coherence?” *Neuropsychologia* 43, 1044-1053.
- PERRY, N. E. (1998). “Young children’s self-regulated learning and contexts that support it”. *Journal of Educational Psychology* 90.4, 715-729.

- PIAGET, J. e INHELDER, B. (2007). *Psicología del niño*. Madrid: Ediciones Morata.
- PIRONIO, S. (2018). “The certainty of randomness”. *Nature* 556, 176-177.
- PLATÓN (1988a). *Diálogos IV. República*. Madrid: Editorial Gredos.
- \_\_\_\_ (1988b). *Diálogos V. Parménides, Teéteto, Sofista, Político*. Madrid: Editorial Gredos.
- \_\_\_\_ (2012). *Apología de Sócrates, Menón, Crátilo*. Madrid: Alianza Editorial.
- QUIGNARD, P. (2015). *Morir por pensar*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- RAMACHANDRAN, V. S. & HUBBARD, E. M. (2001a). “Synaesthesia—a window into perception, thought and language”. *Journal of Consciousness Studies* 8.12, 3-34.
- \_\_\_\_ (2001b). “Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia”. *Proceedings of the Royal Society of London B* 268, 979-83.
- RICHMAN, L. C. & KITCHELL, M. M. (1981). “Hyperlexia as a variant of developmental language disorder”. *Brain and Language* 12, 203-212.
- RIZZOLATTI, G. y SINIGAGLIA, C. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- SAN ISIDORO (1936). *San Isidoro de Sevilla. Siglo VII*. Madrid: Aguilar (*Biblioteca de la Cultura Española*).
- SEARLE, J. R. (2000). “Consciousness”. *Annual Review of Neuroscience* 23, 557-578.
- SEYMOUR, P. H. K. & EVANS, H. M. (1992). “Beginning reading without semantics: a cognitive study of hyperlexia”. *Cognitive Neuropsychology* 9 (2), 89-122.
- SMITH, S. D.; TAYS, W. J.; DIXON, M. J. & BULMAN-FLEMING, M. B. (2002). “The right hemisphere as an anomaly detector: evidence

- from visual perception”. *Brain and Cognition* 48.2-3, 574-579.
- STEIN, J. (2018). “What is developmental dyslexia?” *Brain Sciences* 8.2, 26.
- STIPPL, H. (2011). “The Age of the Camera Man. Subjectivity and the Invention of Landscape”. *Landscape*, Autumn/Winter, 21-25.
- SULLIVAN, W. E. (1985). “Classification of response patterns in cochlear nucleus of barn owl: correlation with functional response properties”. *Journal of Neurophysiology* 53.1, 201-216.
- SVANTESSON, J. O. (2017). “Sound symbolism: the role of word sound in meaning”. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 2017, 8, e1441, doi:10.1002/wcs.1441.
- TURING, A. M. (1952). “The chemical basis of morphogenesis”. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B, Biological Sciences* 237.641, 37-72.
- TURKELTAUB, P. E.; GAREAU, L.; FLOWERS, D. L.; ZEFFIRO, T. A. & EDEN, G. F. (2003). “Development of neural mechanisms for reading”. *Nature Neuroscience* 6, 767-773.
- VAN GESTEL, J.; VLAMAKIS, H. & KOLTER, R. (2015). “From cell differentiation to cell collectives: bacillus subtilis uses division of labor to migrate”. *PLoS Biology* 13.4: e1002141, doi.org/10.1371/journal.pbio.1002141.
- VAN LEEUWEN T. M.; SINGER, W. & NIKOLIĆ, D. (2015). “The merit of synesthesia for consciousness research”. *Frontiers in Psychology* 6, 1850.
- VYGOTSKY, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.
- WAGNER, R. F. (1973). “Rudolf Berlin: originator of the term dyslexia”. *Bulletin of the Orton Society, Annals of Dyslexia* 23.1, 57-63.

Recibido el 9 de mayo de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.

**LECTURA INMERSIVA, LECTURA ENCARNADA:  
UNA APROXIMACIÓN NEUROESTÉTICA A LA DESCRIPCIÓN  
DEL ENTORNO EN LA OBRA DE ANTOINE VOLODINE**

IMMERSIVE READING, EMBODIED READING:  
A NEUROAESTHETIC APPROACH TO ENVIRONMENTAL  
DESCRIPTION IN ANTOINE VOLODINE

**Pierre-Louis PATOINE**

Université Sorbonne Nouvelle

pierre-louis.patoine@sorbonne-nouvelle.fr

**Resumen:** ¿Cómo habitar, con nuestro cuerpo sensible y empático, un entorno descrito por un texto? El presente artículo explora dicha cuestión a partir de una serie de investigaciones desarrolladas a lo largo de las últimas décadas en el ámbito de las neurociencias en torno a la cognición encarnada y los estados alterados de consciencia. A partir de las investigaciones mencionadas, trataremos de comprender mejor los procesos que dan lugar a la inmersión del lector en determinadas descripciones presentes en *Des anges mineurs* (1999) y *Terminus Radieux* (2014), de Antoine Volodine. Este modelo neuroestético de la experiencia inmersiva del entorno estará respaldado por una reinterpretación de la distinción narratológica entre descripción y narración. Observaremos de este modo que la inmersión encarnada puede dotar de un alto grado de soberanía a la práctica estética

de la descripción (que tiende a adquirir autonomía con respecto a la narración y a otorgarle un valor intrínseco al entorno y a los elementos que lo conforman), hasta el punto de atribuirle un papel ecológico fundamental en la era del Antropoceno.

**Palabras clave:** Antoine Volodine. Lectura. Inmersión. Neurociencia. Entorno. Empatía.

**Abstract:** How can we inhabit, with our sensitive empathic body, an environment described by a text? This paper explores this question through neuropsychological studies on embodied cognition and altered states of consciousness. These studies help us to elucidate the reader's immersion in the descriptions of *Minor Angels* (1999) and *Radiant Terminus* (2014), from Antoine Volodine. Our neuroaesthetic model of immersive inhabitation will allow us to reinterpret the narratology distinction of descriptions and narration. We will thus see that embodied immersion can turn description into a sovereign aesthetic practice, tending toward autonomy from narration and endowed with intrinsic ecological value in the age of the Anthropocene.

**Key Words:** Antoine Volodine Reading. Immersion. Neuroscience. Environment. Empathy.

## 1. LA LECTURA: ENTRE LA SEMIÓTICA, LA NEUROCIENCIA, LA BIOLOGÍA Y LA ECOLOGÍA

La lectura es una actividad plenamente biológica que caracteriza el comportamiento y la organización social de la especie humana desde el desarrollo de la escritura cuneiforme, que tuvo lugar en Mesopotamia hacia el 3300 a. C. Puede considerarse la escritura como la exteriorización,

en forma de técnica, de una función biológica compartida por el conjunto de los organismos vivos: la comunicación. Como tal, participa en los flujos de información que estructuran los ecosistemas, del mismo modo que los signos que intercambian las células, los microorganismos, las plantas y los animales. La escritura, la lectura y, por extensión, la literatura, se encuentran en este sentido arraigadas al ámbito de la ecología.

Con el fin de comprender una de las modalidades concretas de dicho arraigo, ahondaremos en este artículo en la dimensión psicológica, sensomotriz de la lectura, y más específicamente, en el carácter encarnado y empático de nuestra inmersión en la *fábula*, de nuestra exploración y de nuestro modo de habitar los entornos construidos por las capas de signos que constituyen el texto literario.

Trataremos de comprender los mecanismos de la lectura encarnada e inmersiva apoyándonos en una serie de investigaciones llevadas a cabo a lo largo de las últimas décadas en el campo de las neurociencias en torno a la cognición encarnada y a los estados alterados de consciencia; investigaciones que nos permitirán una mejor comprensión del modo en que el lector habita los entornos descritos por uno de los autores franceses más importantes de su generación, Antoine Volodine, en *Des anges mineurs* (1999)<sup>1</sup> y *Terminus Radieux* (2014). Por otra parte, el modelo neuroestético de la experiencia inmersiva del entorno estará respaldado por una reinterpretación de la distinción narratológica entre descripción y narración que se fundamentará a su vez en la oposición entre las categorías ludológicas de *paidia* y *ludus* propuestas por Roger Caillois. Observaremos así que la inmersión encarnada puede dotar de un alto grado de soberanía a la práctica estética de la descripción, que tiende a adquirir autonomía frente a la narración y a otorgarle un valor intrínseco al entorno y a los elementos que lo constituyen. El pensamiento de Gertrude Stein, Roland Barthes y George Bataille sentará las bases de las observaciones anteriores y nos

---

<sup>1</sup>La novela cuenta con una traducción al castellano: *Ángeles menores* (Volodine, 2008). A ella pertenecen las citas de *Des anges mineurs* que el lector encontrará en el artículo. [N. d. t.]

permitirá establecer una serie de conclusiones sobre el papel ecológico fundamental que puede tener este tipo de lectura lenta e improductiva en la era del Antropoceno.

## **2. APUNTES EPISTEMOLÓGICOS: SEMIÓTICA Y CIENCIAS DE LA VIDA**

El recurso a las ciencias de la vida no supone en sí una novedad dentro de los estudios literarios, si bien es cierto que desde las décadas de 1980 y 1990 venimos asistiendo a una intensificación de la relación entre ambos campos del saber. En este sentido, los estudios literarios han seguido el recorrido de la semiótica, que ha ido experimentando un giro progresivo hacia disciplinas como las neurociencias cognitivas, la etología y los estudios animales (es el caso de la zoosemiótica), o incluso la ecología y la biología de sistemas (como sucede con la biosemiótica). El presente trabajo se inscribe por tanto en la estela de ese “giro biológico”.

La rama europea de la semiótica, que nace con Saussure a principios del siglo XX, tiene una naturaleza fundamentalmente lógica y lingüística: para Saussure, el valor significativo del signo responde a una diferencia dentro de un orden paradigmático. Al igual que el lingüista danés Hjelmslev, Saussure considera que el sentido es inmanente a una estructura formal de origen lingüístico. En los años cincuenta y sesenta, bajo la influencia de Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, la semiótica se vuelve estructural, en particular en el caso de Greimas, que busca construir, por medio de sus cuadrados semióticos y sus programas narrativos, sus isotopías y su visión generativa del texto, una gramática general del relato. Habrá que esperar hasta finales de los años setenta para que la concepción del signo elaborada por C. S. Peirce, (1839-1914) y popularizada por aquel entonces por las traducciones y comentarios de Gérard Deledalle abra la semiótica francesa a una visión más pragmática de la significación. En paralelo a la penetración de la teoría peirciana en el ámbito francés, la perspectiva lingüística y lógica del sentido privilegiada por Greimas y la

Escuela de París evolucionará a lo largo de los años ochenta y noventa hacia posturas más fenomenológicas; los trabajos de Greimas y Fontanille (1991) sobre la semiótica de las pasiones, y posteriormente de Fontanille y Zilberberg (1998) sobre la semiótica tensiva ilustran de manera ejemplar dicha evolución. El recorrido de Umberto Eco, cuya obra estará, desde sus comienzos, influenciada por Peirce, constituye igualmente un ejemplo paradigmático del progresivo deslizamiento desde un paradigma lingüístico hacia una aproximación más biológica y pragmática del sentido. Un deslizamiento que puede observarse mediante la comparación del enfoque estructural de *Obra abierta* (1962) con las reflexiones sobre la función epistémica del mundo concreto y de la percepción en *Kant y el ornitorrinco* (1997). Finalmente, en la década de 1990, la emergencia del movimiento biosemiótico en Estados Unidos, Dinamarca y Estonia, favorecido entre otros por los trabajos de Thomas Sebeok, responde a la deriva hacia la biología adoptada por algunos investigadores en el campo de la semiótica. La biosemiótica rompe, efectivamente, con el estructuralismo continental y se declara heredera de Peirce, de Jakob von Uexküll, de la cibernética y de las teorías de la información.

Hacia finales de los años noventa, los estudios literarios angloamericanos basados en las ciencias cognitivas —el *cognitive criticism*— se orientan a su vez hacia un enfoque más biológico del sentido. En su artículo “The Epistemology of Cognitive Literary Studies”, Elizabeth Hart (2001: 315) observa de hecho que las ciencias cognitivas, que han pasado del paradigma informático (la mente como ordenador, el proyecto de la inteligencia artificial) al de la cognición encarnada (el sentido aparece vinculado a la vida del cuerpo dentro de su entorno), nunca han sido más compatibles con los estudios literarios. No estoy tan seguro de que resulte conveniente hablar de una mayor o menor compatibilidad; diría más bien que, al variar su aparato teórico, la crítica cognitiva modifica su perspectiva con respecto al fenómeno literario, explica otros aspectos del mismo y le otorga asimismo valor a otro tipo de textos. La crítica cognitiva de primera generación (Turner, 1991; Tsur, 1992; Spolsky, 1993), que se

inscribe en un enfoque lógico-lingüístico del pensamiento y del sentido, se ocupa principalmente del proceso interpretativo como comprensión del texto, mientras que los trabajos inmediatamente posteriores al año 2000 (Sumara, 2003; Cook, 2006; Miall, 2006), más cercanos a la cognición encarnada, conciben la lectura como realización imaginaria y corporal. Este último enfoque nos parece particularmente apropiado para el estudio de aquellos textos en los que la sensación ocupa un lugar preponderante, como es el caso de las obras de Volodine a las que nos referiremos más adelante. Por el contrario, a la hora de abordar las obras cuyo principal empeño es la puesta en entredicho del lenguaje (ya se trate de la lengua en sí o bien del propio lenguaje del relato), aquellas, en suma, que convierten la construcción lógica y lingüística del sentido en una tarea problemática, quizá resulte más adecuado recurrir a las teorías de la cognición centradas en la comprensión y en un enfoque más formal del sentido. En los últimos quince años, la presencia de las ciencias de la vida en los estudios literarios se ha diversificado mediante el desarrollo de los estudios animales (*animal studies*, Waldau, 2013) y de la ecocrítica, que emerge en los años noventa (véase, en concreto, Glotfelty y Fromm, 1996) y suele designarse en Francia con el término de *ecopoética* (véase Blanc *et al.*, 2008).

### 3. LECTURA EMPÁTICA Y SIMULACIÓN ENCARNADA

Los distintos planteamientos teóricos que hemos repasado en el epígrafe anterior presentan un rasgo común: la naturalización de los estudios literarios, su reconexión con el ámbito de lo biológico. El presente estudio está igualmente vinculado con dicha reconexión, a la que nos aproximaremos en primer lugar tratando de comprender mejor la relación entre la literatura y el entorno que establece la dimensión neurofisiológica de la lectura. En efecto, cabe tener en cuenta el papel que desempeña la empatía sensomotriz en nuestra relación con el texto literario, a partir del sentido original del término *empatía* (del inglés *empathy*), inventado en 1909 por el psicólogo estadounidense de origen británico Edward

Titchener para traducir el concepto alemán de *Einfühlung* sin tener que recurrir al término, demasiado sentimental o afectivo, de *simpatía*. Los trabajos en torno a la cognición encarnada (Miall, 2006; Patoine, 2015) nos muestran que el lector puede entrar en resonancia empática con un texto literario del mismo modo que el espectador de una película de terror sufre físicamente junto a la víctima que está contemplando en la pantalla. Ciertamente, aunque la elaboración del sentido de un texto pueda ser simplemente amodal o supramodal (esto es, poner poco o en absoluto en funcionamiento las modalidades sensoriales), la experiencia estética y narrativa requiere con frecuencia la intervención del cuerpo sensible, que desempeña un papel fundamental en la elaboración empática y encarnada de las imágenes que el lector encuentra en un texto.

¿Pero es realmente posible tener auténticas experiencias sensomotrices durante la lectura literaria? Tales experiencias resultarían ciertamente imposibles si la sensación dependiera únicamente de los estímulos provenientes del entorno exterior, teniendo en cuenta que tendemos a pensar que la sensación es el resultado directo de un estímulo: un puñetazo en plena cara produciría así una sensación táctil y somática. Sin embargo, la sensación no viene producida por el puñetazo, sino por el sistema nervioso central (el cerebro y la médula espinal), que modula la sensación en función de nuestros estados atencionales y de nuestros hábitos, de nuestros temores y de nuestros deseos. Sirvan estos tres ejemplos para ilustrar lo que acabamos de afirmar: en primer lugar, un boxeador no sentirá el golpe del mismo modo que alguien que no boxea; en segundo lugar, todos nos hemos hecho alguna vez un leve corte sin darnos cuenta; por último, resulta posible atenuar el dolor si pensamos en otra cosa. La modulación de las sensaciones en función de la atención y los hábitos se aplica igualmente, huelga decirlo, a las imágenes multisensoriales producidas por la lectura literaria y presidirá por tanto nuestra lectura de los textos de Volodine.

La experiencia sensomotriz puede manifestarse incluso en ausencia de estímulos externos: durante los sueños, las alucinaciones o los dolores

provocados por los miembros fantasma. Los trabajos del neuropsicólogo Ronald Melzack en torno a los miembros fantasma (Melzack y Loesser, 1978) resultan particularmente interesantes desde este punto de vista. Sus investigaciones con personas que, habiendo sufrido alguna amputación, sienten el cansancio provocado por los movimientos repetitivos e incontrolables del miembro ausente lo llevaron a desarrollar un modelo de consciencia según el cual el sistema nervioso central dispone de un determinado grado de autonomía con respecto al sistema periférico. Junto a su colega Joel Katz (Melzack y Katz, 2004), Melzack ha venido defendiendo la idea de que es esencialmente el sistema nervioso central el que genera la experiencia corporal, que constituye una experiencia sensible a los estímulos provenientes del entorno, pero que conserva una independencia relativa que nos permite jugar con nuestra imaginación, encarnada en toda clase de prácticas de lo virtual (entre ellas, la literatura) y de simular corporalmente distintas experiencias ausentes de nuestro entorno inmediato. Podríamos por tanto considerar que la lectura empática produce sensaciones fantasmas, que le da vida a un cuerpo fantasma capaz de experimentar las imágenes evocadas por un texto.

Dichas imágenes sensomotrices están basadas en interacciones complejas entre redes neuronales de las que forman parte las neuronas espejo, descubiertas por Rizzolatti y su equipo de la universidad de Parma en la década de 1990 (véase Fadiga *et al.*, 1995). Este tipo de neuronas visomotoras se activan de manera similar cuando llevamos a cabo una acción orientada hacia un objetivo y cuando miramos a alguien realizar esa misma acción, pero también cuando nombramos determinadas herramientas utilizadas normalmente para efectuar dicha acción (Grafton *et al.*, 1997). Llegados a este punto, no resulta complicado apreciar en el acto de lectura de un texto, que pone en marcha los patrones sensomotrices con los que interactuamos habitualmente con nuestro entorno, una dimensión ecológica concreta. Esa activación empática, o simulación neuronal, se encuentra influenciada por toda una serie de factores, entre los cuales cabe mencionar la simpatía (Faucher, 2008; Keen, 2007) y la identificación, el

contexto de lectura y el tipo de texto que estamos leyendo, los hábitos y los objetivos de lectura.

La influencia proviene asimismo del aprendizaje, de nuestros hábitos de acción y de nuestra memoria sensomotriz. Se trata, por tanto, de una influencia biográfica. Por poner dos ejemplos: un estudio de Calvo-Merino (2006) y su equipo sugiere que las neuronas espejo de los bailarines profesionales tienen más propensión a activarse al observar un paso de baile que las de aquellos que no bailan; Holt y Beilock (2006), por su parte, llegan a una conclusión similar en referencia a la descripción por escrito de una serie de partidos de hockey. Por ello, es lógico imaginar que un texto literario operará con el grado de familiaridad de los lectores hacia una determinada configuración sensomotriz con el propósito de modular su resonancia empática. Con toda probabilidad, un texto realista representará sensaciones más bien familiares, mientras que un texto de índole más especulativa propondrá nuevas combinaciones de sensaciones y acciones, y por tanto llevará a cabo una reorganización cartográfica del cuerpo vivido del lector, de su mapa somatotópico (Boulenger *et al.*, 2009).

El hábito y la familiaridad no constituyen sin embargo los únicos parámetros a tener en cuenta. Los trabajos de la neuróloga Tania Singer y de su equipo (2006) plantean que el hecho de compartir de forma empática el dolor del otro se encuentra modulado por la percepción que tenemos de la honestidad del individuo en cuestión: todo hace pensar que un juicio desaprobador que identifique el carácter engañoso o injusto de una persona inhibe nuestra simulación interna del dolor experimentado por ella. En el caso de las afiliaciones políticas o incluso étnicas, los investigadores han observado un fenómeno similar (Serino *et al.*, 2009). Parece del todo probable que semejantes juicios socioafectivos ejerzan una influencia sobre la capacidad del lector para simular las configuraciones sensomotrices planteadas por un texto, ya se trate de juicios referentes al narrador, a los personajes, al autor o incluso al amigo que le haya recomendado la obra.

El modo en que un texto orienta (o no) la atención del lector hacia sus imágenes sensoriales juega igualmente un papel determinante.

Un estudio llevado a cabo por los neurólogos Gu y Han (2007) muestra por ejemplo que, a la hora de evaluar el nivel de dolor provocado por un acontecimiento descrito en una frase, algunas redes neuronales tradicionalmente asociadas con el dolor se activan en determinados sujetos, mientras que dicha activación desaparece si en lugar de solicitarles que evalúen el nivel de dolor se les pide que cuenten el número de caracteres que forman el enunciado en cuestión. El estudio que acabamos de citar parece indicar que la simulación encarnada depende de la atención que el lector dedica a los aspectos sensoriales de un texto. No resulta en absoluto descabellado imaginar que un determinado pasaje con una escritura muy trabajada que atraiga la atención hacia sus aspectos formales, hacia su estilo, antes que hacia sus imágenes, podría inhibir el mecanismo empático mediante el cual se comparte la sensación; en el polo opuesto, un pasaje demasiado convencional, carente de originalidad, atenuaría la experiencia encarnada del texto al disminuir la atención del lector. Puede asimismo pensarse, y este punto nos interesa especialmente, que una imagen será experimentada con más o menos energía sensual en función del lugar que ocupe dentro del plano de composición del texto: así, por ejemplo, si leemos una novela policíaca y nuestra única obsesión reside en identificar al culpable y resolver la intriga, es posible que le dediquemos menos energía atencional a los aspectos sensoriales del texto, a la simulación de estos últimos. Considero incluso que las imágenes más fuertes, aquellas que cautivan nuestra atención, tienden en cierta medida a detener o a ralentizar la progresión narrativa —una progresión esencialmente temporal— y a espacializar nuestra experiencia del texto al invitarnos a sumergirnos en un universo sensible para saborear durante un instante una determinada estampa particularmente sobrecogedora. Comprender la lectura empática y la manera en que nos permite habitar los universos textuales requiere por tanto que nos detengamos en la cuestión de la inmersión en el entorno, que entenderemos aquí como un estado de consciencia particular, favorecido por el modo descriptivo.

#### 4. LA LECTURA ENCARNADA: ENTRE *LUDUS* Y *PAIDIA*, NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Aun siendo cierto que la obra de Antoine Volodine ofrece un buen número de intrigas capaces de absorber emocional y cognitivamente al lector, si por algo destacan sus textos es probablemente por su capacidad para favorecer la inmersión sensorial en una serie de entornos extraños. Dicha inmersión puede conceptualizarse mediante la clásica oposición narratológica entre descripción y narración, reinterpretada a la luz de la oposición ludológica entre *ludus* y *paidia*. El paso previo por la ludología resulta interesante para nuestro propósito en la medida en que nos permite traer a colación el vínculo existente entre la literatura y los videojuegos, un arte cuya influencia creciente sobre nuestras prácticas culturales reposa de modo particular sobre su capacidad para familiarizarnos con determinadas formas de inmersión.

En términos ludológicos, los actos mediante los cuales el lector explora y habita un mundo se asemejarían a la *paidia*, es decir, al aspecto libre del juego, carente de objetivo concreto, de intención competitiva y de dimensión teleológica (la *paidia* predomina, por ejemplo, en los juegos de simulación de los niños). Por el contrario, el acto de leer con el fin de seguir la intriga se acercaría más a las prácticas relacionadas con el *ludus*, esto es, al aumento de la exigencia en términos de paciencia, habilidad e ingenio que caracteriza a numerosos juegos (el ajedrez, por ejemplo). Esta oposición ludológica, establecida por Roger Caillois en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1958), nos permite definir con mayor precisión la lectura inmersiva y encarnada. El juego de tipo *paidia* está basado en una serie de criterios internos: ciertos estados subjetivos y una apreciación metacognitiva y emocional de la propia actuación. Por su parte, los criterios que determinan el *ludus* son externos: se trata de reglas, medidas objetivas —como las puntuaciones—, que uniformizan el sentido al traducir la experiencia del jugador a calificaciones abstractas y permiten comparar su actuación con otras. De este modo, la *paidia* aparece

vinculada más bien al juego dramático y poético, mientras que el *ludus* suele relacionarse con los juegos deportivos.

Podría pensarse que el hecho de leer para “ganar la partida”, para resolver una intriga o para acumular determinados conocimientos tiende a hacer avanzar el relato, mientras que leer con el propósito de habitar una ficción y sus espacios, leer por el placer de la contemplación estética, ralentiza la progresión de dicho relato. En este sentido, el *ludus* guarda relación con la resolución, es decir con una teleología, con una sintaxis narrativa, mientras que la *paidia* presenta evidentes afinidades con la exploración a través de la descripción, con la errancia a través de una serie de paradigmas figurales. La implicación del lector oscila permanentemente entre ambos polos, si bien es cierto que las exigencias en materia de progresión estipuladas por el *ludus* son las que definen el uso estándar, las que establecen el guion del comportamiento lector dominante en la actualidad, que consiste en llegar al final de la historia, terminar el libro, comprenderlo y dominarlo. La *paidia* subvierte dicho patrón de comportamiento, y por ello tiende a ser percibida como un excedente de la lectura, como un momento en que los lectores “pierden el tiempo” habitando los espacios descritos, dejándose llevar por la inmersión sensual en el interior de un entorno textual. Se tiende a considerar la descripción como algo excesivo, facultativo, que el lector apresurado puede saltarse, algo que convierte la lectura en una actividad estética (contemplativa) liberada de las exigencias de acción y progresión del relato, una actividad inútil y no teleológica. Es así como la descripción se convierte en *de-scripción*, en destrucción temporal de las fuerzas teleológicas de la narración, en una huida del tiempo ordenado, escrito, hacia ese otro tiempo des-ordenado, el tiempo de un entorno de-scrito.

Por supuesto, estas dos modalidades de implicación resultan complementarias, y el acto de lectura oscila generalmente entre el *ludus* y la *paidia*, entre una lectura de progresión narrativa y una lectura que consiste en un habitar descriptivo. Observaremos más adelante cómo se articulan ambas dimensiones en la obra de Volodine, concretamente a

través de su extraordinario trabajo en torno a la onomástica y al léxico. En efecto, cabe destacar, junto a Philippe Hamon (1981: 185-186), el importante papel que en la descripción juega el nombre, el sustantivo. Podemos considerar este último la raíz denominativa (el tema-título, en la nomenclatura establecida por Hamon) que se expande, se estira, crece y florece al asociarse una serie de predicados. La descripción puede además presentarse como una acumulación de nombres, como una lista. El nombre posee una autonomía de la que carecen el adjetivo, el adverbio e incluso el verbo, que se encuentra sometido tanto al sujeto como a su objeto. No conviene olvidar que, a pesar de que el nombre (que sirve para designar o evocar) se integra la mayor parte de las veces en una frase que lo define, lo hace bajo la constante amenaza de transgredir la frontera de dicha frase para construir su propio templo. Existen auténticos cultos del nombre, como los desarrollados por Gertrude Stein o Francis Ponge. El nombre ejerce su soberanía como proyección de la sombra de una determinada presencia del mundo, del fantasma del objeto ausente que la lectura encarnada simula a través de sus aspectos sensomotrices. Y esa lógica del nombre-soberano puede reproducirse a mayor escala en la descripción.

Lo descriptivo es, sin duda alguna, un objeto complejo en cuyo interior pueden identificarse tendencias opuestas. En una entrevista publicada en 2011, Hamon se refería del siguiente modo a las dos tendencias de la actitud realista, una descriptiva (horizontal, enciclopédica, exhaustiva) y la otra des(en)criptiva<sup>2</sup> (vertical, que trata de revelar lo que se esconde bajo la superficie):

*De hecho, esa doble postura (o postulado) descriptiva/des(en)criptiva quizá no sea sino una sola y única “operación”: cuanto más dura una descripción, cuanto más insiste, se extiende o*

---

<sup>2</sup>Traducimos mediante este neologismo el adjetivo “d cryptif”, creado por Philippe Hamon a partir del verbo *d crypter* (desencriptar) con el fin de subrayar, a través del juego de palabras *descriptif/d cryptif*, el contraste entre las dos tendencias de la actitud realista [N. d. t.].

*declina los aspectos o las facetas de un objeto, más intenso es el efecto de “congruencia creciente” (Riffaterre) que provoca en el lector, más dispuesto está el lector a creer que el escritor no lo hace “de forma gratuita”, sino que “quiere decir algo”, atraer su atención hacia algo escondido, disimulado, encriptado (Bellon, 2011).*

Hamon nos recuerda así el vínculo fundamental que existe entre el placer de la descripción (gratuita, copiosa, horizontal) y la atracción de la comprensión (motivada, extractiva, vertical). No obstante, esa relación de congruencia que establece Hamon no impide que la descripción pueda liberarse, desligarse de un todo narrativo, de la coherencia de la intriga, y por tanto que sea posible disfrutar de su inutilidad y de su soberanía poniendo nuestro cuerpo empático al servicio de sus imágenes sensomotrices. Lo que entra aquí en juego por encima de los dispositivos textuales no es otra cosa que la libertad del lector en lo concerniente a sus propios modos de implicación en el texto.

## **5. VOLODINE: DEL NOMBRE SOBERANO AL ESPECTÁCULO DEL ENTORNO**

Encontramos esa misma libertad en la obra de Gertrude Stein, como puede observarse en el siguiente fragmento citado por Carl van Vechten en su introducción a los *Selected Writings* de la autora, publicados por Random House en 1946:

*He descubierto que cualquier tipo de libro si lees con gafas y alguien te está cortando el pelo y entonces no puedes llevar las gafas puestas y utilizas las gafas como si fueran una lupa y entonces lees palabra por palabra leer palabra por palabra hace que la escritura que no es gran cosa se convierta en algo... Eso te demuestra que un todo no es interesante porque como todo,*

*bueno como todo tiene que contener recuerdo y olvido, pero de uno en uno, oh de uno en uno es algo oh sí decididamente algo* (Stein, 1990: XXIII).

La palabra individual adquiere de este modo todo su valor al estar liberada de las exigencias cognitivas de la cadena sintáctica, de la necesidad de recordar y de olvidar, de seleccionar la información para conservar únicamente lo que resulta útil. Esa liberación nos permite concentrar toda nuestra energía atencional en el fragmento escogido y, en el caso de que este se preste a ello, simular sus aspectos sensoriales. Al igual que el urinario de Duchamp, la palabra desconectada se vuelve inútil y al mismo tiempo soberana, objeto estético, objeto de contemplación. En el caso de Stein, la palabra soberana es, por excelencia (aunque no necesariamente) un nombre: “[...] una rosa es una rosa es una rosa es una rosa” (1990: 129).

Esa inclinación por el nombre aparece igualmente en la obra de Volodine, donde actúa como catalizador de un mundo alternativo que resulta cautivador. *Terminus Radieux* (2014) cuenta las tribulaciones de Kronauer y de otros personajes que, tras haber sobrevivido a una catástrofe nuclear en una Siberia postsoviética y onírica, encuentran refugio en un koljoz que se nos presenta como una suerte de limbo chamánico. Las descripciones del entorno constituyen una parte importante de la novela y están dotadas de una enorme riqueza léxica. Pongamos como ejemplo la siguiente escena, ubicada al principio de la novela, en la que Kronauer camina por la estepa en dirección hacia un bosque, al otro lado del cual espera encontrar un pueblo y algunos víveres:

*Luego retomaba su camino mascullando una breve ristra de insultos. Hierbas que aguantan como firmes barreras la embestida de las pantorrillas, de las rodillas, de los muslos. Hierbas que rara vez se rompen, a excepción de la excelsa-dama, de la regrinela, de la civamorta apenachada, de la logoceloca. Hierbas duras, elásticas, violentas. Hierbas que se hacen a un*

*lado al más mínimo contacto, como la tortocrezca, la fina-broza, la majdaha, la soplo-magnífico, la tragacieno-peregrina, la madre-del-leproso. Hierbas que el pie no aplasta, pase lo que pase. Hierbas que esparcen olores fuertes y desagradables, como la limpiamatula o la puñetilla-de-las-errantes, e incluso pestilentes, como la campanilla-majaruela. Hierbas reunidas formando cercas difíciles de atravesar. [...] (Volodine, 2014: 29).*

No deja de resultar llamativa aquí la preeminencia del nombre, de la lista exuberante, descriptiva, ornamental y repetitiva. El nombre propio, revestido de una indudable potencia evocadora debido a su sonoridad y sus connotaciones, suscita diversas imágenes sensoriales, que se integran en una escena en la que se pone en movimiento el cuerpo del lector (“retomaba su camino”, “aguantan como firmes barreras la embestida de las pantorrillas”, “se hacen a un lado”, “el pie no aplasta”, “cercas difíciles de atravesar”). La repetición del sustantivo “hierbas” y de las listas de sus variedades consigue que el lector experimente la agotadora inmensidad y abundancia de ese entorno vegetal tan complicado de atravesar. La laboriosa marcha de Kronauer a través de la estepa solicita la participación del cuerpo del lector, al que se invita durante su travesía de este largo segmento descriptivo a sentir las sensaciones evocadas y posteriormente intensificadas (“olores [...] desagradables [...] e incluso pestilentes”), a llevar a cabo la inmersión en el entorno a modo de *paidia*. Mientras tanto, no lo olvidemos, el relato permanece suspendido, temporalmente desorientado.

Hemos visto anteriormente hasta qué punto la familiaridad con las situaciones sensomotrices percibidas o imaginadas facilitaba su simulación empática: en el caso del fragmento de Volodine, la experiencia de caminar por la hierba resulta familiar, pero su intensidad y una excesiva variedad léxica la vuelven extraña. Por otra parte, el personaje focalizador, a través del cual el lector experimenta esa marcha dificultosa, se nos presenta en todo momento como una instancia relativamente neutra, bastante imprecisa, que

no suscita ni simpatía ni antipatía, y precisamente por ello constituye un cuerpo con el que el lector podrá entrar en resonancia empática con cierta facilidad. Al margen de estas últimas consideraciones sobre la situación sensomotriz y sobre el personaje focalizador, todo parece indicar que la lectura encarnada aparece aquí modulada en primer lugar por un estilo que, retomando los términos de Hamon, podríamos calificar de descriptivo, horizontal, enciclopédico y exhaustivo. No obstante, y contrariamente a lo que sugiere Hamon al traer a colación el concepto de “congruencia creciente”, el lector que se enfrenta a los textos de Volodine sabe muy bien que la sobreabundancia descriptiva no apunta hacia un sentido oculto que habría que desentrañar; antes al contrario, sus descripciones han de ser degustadas por el mero placer sensorial que proporcionan. En *Terminus Radieux*, la escritura se deleita con el objeto del entorno, que resulta valioso en sí mismo y puede considerarse relativamente independiente con respecto a una lógica narrativa, a una sintaxis, al igual que aquella palabra soberana que Gertrude Stein separaba de la frase.

Esa puesta en evidencia de la potencia sensorial e inmersiva de la escritura desempeña en los textos de Volodine un rol fundamental, que puede apreciarse igualmente en sus obras anteriores, como *Des anges mineurs*. El texto, publicado originalmente en 1999, está compuesto por cuarenta y nueve “extraños narratos” en mayor o menor medida conectados entre sí. Se instaura de este modo una lectura sin progresión, es decir, que el lector se deja llevar de una imagen a otra sin encaminarse hacia un desenlace concreto (aunque algunos puntos terminan por aclararse). En ningún caso se anima al lector a que le dé coherencia a la totalidad del conjunto, ni tan siquiera a que opere una selección entre lo útil y lo inútil, sino simplemente a que se sumerja en ese universo onírico postrevolucionario, postsoviético y “post-exótico” que coincide parcialmente con el de *Terminus Radieux*. Veamos, por ejemplo, la escena del parto de las osas polares, que aparece de forma temprana en la novela (concretamente en el tercer narrato) sin ninguna puesta en contexto previa. En dicha escena, un narrador y focalizador cuya identidad permanece incierta sueña con Sophie Gironde

(otro personaje no menos incierto) mientras se encuentra encerrado en el interior de un espacio organizado en torno a una comunidad interespecie (humano-osa):

*Asistíamos el parto de unas osas blancas en el entrepuente de un paquebote. Estábamos parados, al alba, sobre un mar de aceite, o en el puerto, porque el barco no se movía. La luz del día apenas llegaba a nosotros. No funcionaban las lámparas ni la ventilación. El olor a sangre erraba en pesadas nubes por la crujía, superponiéndose a los hedores salvajes. Habíamos desplegado una lona sobre el suelo, ya destrozada a golpe de garras. Faltaba espacio. Se escuchaba el choque sordo de las patas golpeando las paredes metálicas, la uñas rechinando, resoplidos, inspiraciones. [...] La obstetricia nunca ha sido mi fuerte. Las osas jadeaban y rugían y se volvían de un lado al otro con violencia. Abofeteaban el aire, sus patas compactas golpeaban contra la pared de metal, arañaban la pintura, golpeaban. Nosotros tropezábamos en la tela resbaladiza cuya superficie se volvía caótica con tales movimientos. La osa a la que asistía tiraba en ocasiones al suelo a Sophie Gironde. Entonces, yo debía retirarla urgentemente de debajo de la avalancha de carne y pelos amarillentos que la asfixiaba. [...] Algo hacía irreal la realidad que atravesábamos juntos. Era el número de oseznos que estábamos extrayendo del vientre de sus madres. [...] Sophie Gironde se ponía en marcha sobre la tercera osa. Le hice partícipe de mis dudas. No sé por qué, al expresarme recurría a giros y palabras que me eran extranjeras, decía brin en lugar de lona, me extendía en detalles sobre las matrices con una voz húmeda. Ella me miró de reojo, pero no respondió nada. Se veía claramente que no creía en mi existencia. Sentí cómo una espuma ardiente goteaba sobre mi nuca. La primera osa se me había acercado, me había puesto las patas encima y rugía (Volodine, 1999 [2008], 11-13).*

La importancia del aspecto sensomotriz es en este caso, si cabe, mayor que en la travesía de la estepa llevada a cabo por Kronauer, merced a una gran variedad de imágenes propioceptivas y vestibulares (relativas al equilibrio): el “mar de aceite” y el barco inmóvil, “el choque sordo de las patas”, “se volvían”, “tropezábamos”, “tiraba [...] al suelo”, “superficie [...] caótica”, “avalancha de carne”. La dimensión táctil y sonora de la escena cobra asimismo una gran relevancia a través del rechinar de las uñas, los jadeos, los resoplidos, los rugidos, los golpes contra las superficies metálicas y la ardiente espuma. La escritura se encuentra prácticamente al servicio de la sensación, puesto que busca centrar la atención del lector en los aspectos sensoriales de la situación representada, estrategia que favorece la simulación encarnada de los mismos, como veíamos en el estudio de Gu y Han (2007) citado anteriormente. Buen ejemplo de ello sería el enunciado: “Abofeteaban el aire, sus patas compactas golpeaban contra la pared de metal, arañaban la pintura, golpeaban.” Si bien es cierto que el despliegue de una estructura rítmica y enumerativa, así como la repetición de la forma verbal “golpeaban” y su posición inhabitual al final de la frase contribuyen a atraer la atención del lector hacia el estilo del autor, la propia escritura le ofrece a cambio una sensación concreta al imitar los golpes repetidos e inesperados de las osas. Tal como sucedía en el ejemplo extraído de *Terminus Radieux*, el estilo no tiene un valor intrínseco, sino que viene a reforzar la densidad sensorial del segmento en cuestión, que prevalece por encima de la intriga fragmentaria. Esa densidad sensorial e inmersiva prevalece incluso sobre la cuestión ontológica, que se ve enfrentada a una puesta en duda permanente en *Des anges mineurs* (“Se veía claramente que no creía en mi existencia”). La consciencia del lector queda así liberada de las exigencias de una interpretación que trata de seguir el desarrollo de una intriga, de darle una coherencia a los acontecimientos, de evaluar la utilidad o incluso la realidad de estos últimos.

La escritura volodiniana promueve en estos casos un modo de ser contemplativo mediante una invitación al lector a dejarse inundar por la

sensación, a ir a la deriva de una imagen a otra, a disfrutar de cada escena por su valor intrínseco. Escribía Roland Barthes que el placer del texto:

*no es forzosamente un placer de tipo triunfante, heroico, musculoso. No hay ninguna necesidad de arquearse. Mi placer puede adoptar perfectamente la forma de una deriva. La deriva adviene cada vez que no respeto el todo, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones del lenguaje como un corcho sobre una ola, permanezco inmóvil [...] (Barthes, 1973 [1993]: 32)<sup>3</sup>.*

Esa inmovilidad móvil (puesto que se trata de una inmovilidad arrastrada por la “ola” del texto), inmersiva, sensual y soberana ofrece al lector la posibilidad de “perder el tiempo” viviendo experiencias puramente estéticas, un tiempo que no está siendo invertido con el fin de obtener una cierta rentabilidad en el momento del desenlace, sino que abre una posibilidad de habitar el texto que adquiere todo su valor en el presente de la descripción. Enseguida veremos que dicho modo de lectura puede desembocar en una serie de consideraciones éticas y ecológicas en relación con nuestro uso actual de la literatura. Pero antes de ello, volvamos a las neurociencias y a la forma en que pueden ayudarnos a comprender el estado de consciencia que hace posible esa relación encarnada con la descripción del entorno. Una vez hemos constatado lo útiles que pueden llegar a ser las investigaciones neurológicas en torno a la cognición encarnada y la resonancia empática a la hora de comprender en qué medida la inmersión en los entornos textuales constituye una experiencia psicológica y por lo tanto también ecológica, ha llegado el momento de orientar nuestra reflexión hacia los estudios dedicados a los estados de consciencia alterados. Basándonos en nuestra intuición, podríamos

---

<sup>3</sup>Esta traducción retoma el texto vertido en 1974 por Nicolás Rosa para la edición española de *El placer del texto*, publicado por la editorial Siglo XXI, al que hemos considerado oportuno añadir algunas modificaciones [N. d. t.].

calificar de “psicodélica” el tipo de experiencia que produce la escritura de Volodine. Una comparación intuitiva que parece tener fundamento desde el punto de vista neurofisiológico, como trataremos de demostrar a continuación.

## **6. SALIENCIA ABERRANTE, DISOCIACIÓN HIPNÓTICA, SOBERANÍA**

Para el neurólogo Robin Carhart-Harris y sus colegas del Imperial College de Londres, el LSD conlleva la disgregación y la desintegración de numerosas redes dedicadas a tareas perceptuales y cognitivas (2016: 5), un efecto que estaría ligado a la disminución de las ondas corticales alfa, que desempeñarían un papel inhibitor global y contribuirían a filtrar las informaciones no pertinentes. La reducción de las citadas ondas alfa podría por tanto tener “consecuencias desinhibidoras, que facilitarían la emergencia de patrones de excitación anárquicos que se manifiestan espontáneamente en forma de alucinaciones visuales” (2016: 4). Al atenuar el filtro que estructura nuestra percepción y nos permite actuar eficazmente en nuestra interacción con el entorno (para abrir una puerta, por ejemplo, nos concentramos en la forma del picaporte e ignoramos el color de la puerta), el LSD, al igual que las descripciones de Volodine, crean episodios de “*saliencia* aberrante”, en los que la atención es absorbida por los detalles que la consciencia eficaz, orientada hacia la consecución de un objetivo, juzgaría inútiles. A ojos de los investigadores, la redistribución de la atención a la que acabamos de referirnos está relacionada con una reorganización de los vínculos entre los módulos neurocognitivos, una reorganización que podría permitir el desmantelamiento o la atenuación de los patrones de actividades nefastas o patológicas, así como la desautomatización de determinados aspectos de la percepción, de la emoción y de la cognición. Tales beneficios no dejan de recordarnos a la capacidad de renovar la experiencia cotidiana que tienen las prácticas artísticas.

La liberación de la sensación con respecto a las exigencias de

la acción útil, que nos devuelve el eco de las consideraciones sobre la liberación de la descripción con respecto al yugo de la narración, es igualmente característica del estado hipnótico, que podríamos relacionar a su vez con la inmersión encarnada del lector. La neuróloga Marie-Noëlle Metz-Lutz (2010) ha estudiado junto a su equipo de la Universidad de Estrasburgo las respuestas cerebrales y cardíacas a una representación teatral. Para ello, ha contado con la colaboración de un actor, cuya función era interpretar en el laboratorio el monólogo dramático *Onyos le furieux*, escrito por Laurent Gaudé en el año 2000. Dicho dispositivo trataba de arrojar luz sobre los mecanismos de adhesión a la ficción (el mismo experimento aparece citado en Jérôme Pelletier, 2013). Contra todo pronóstico, los neurólogos constataron una importante disminución de la variabilidad de frecuencia cardíaca (VFC), que suele aumentar durante las experiencias emocionales), y determinaron que dicha disminución estaba relacionada con los momentos en los que la absorción en la actuación teatral era más intensa. La disminución de la VFC venía acompañada por una desactivación significativa del precúneo (circunvolución de la cara interna del lóbulo parietal, que interviene concretamente en la atribución de emociones al yo y al otro, así como a la hora de asignarle un punto de vista al yo). Teniendo en cuenta que semejante ausencia de actividad en el precúneo constituye una característica metabólica fundamental del estado de hipnosis (Faymonville *et al.*, 2006), Metz-Lutz (2010:9) propone considerar el estado de absorción que caracteriza buena parte de las experiencias estéticas como un estado de consciencia alterado cercano a la hipnosis, en el que las emociones que se experimentan de forma subjetiva no llegan a perturbar la frecuencia cardíaca. La situación teatral parece por tanto dissociar dichas emociones de la activación fisiológica de la que suelen venir acompañadas, que permite movilizar los recursos necesarios para una reacción juiciosa. En el transcurso de la experiencia estética, la sensación afectiva aparece por tanto dissociada del comportamiento, de ahí que seamos capaces de sentir miedo en presencia de un asesino en serie que aparece en la pantalla, sin que ello nos lleve a levantarnos de la butaca

y huir despavoridos del cine. De hecho, para la neuropsicóloga Athena Demertzi (2011: 310), el estado hipnótico disminuye nuestra tendencia *a juzgar y a censurar* (“diminished tendency to judge and censor”), dando lugar a una potenciación más libre de nuestras facultades mentales.

Podríamos considerar que esa liberación de nuestras facultades, esa liberación de nuestro cuerpo-espíritu en el interior de un espacio construido por las prácticas artísticas, por la hipnosis o por determinados psicotrópicos, libera al ser del “juicioso orden de las cosas”, ese orden que nos permite sobrevivir en el mundo y actuar de forma útil, según una serie de patrones de acción bien determinados. La expresión entrecomillada pertenece al ensayo “La soberanía”, en el que Georges Bataille, a principios de los años cincuenta, distinguía el pensamiento nietzscheano del hedonismo de André Gide, que afirmaba los “derechos de la vida contra la moral, del deseo contra el deber, del instante contra el interés”:

*Lo que está en juego en el caso de Nietzsche es otra cosa: en Nietzsche, el hombre exige generalmente, por completo, y en el movimiento mismo del pensamiento, escapar de la reducción del ser a la cosa. La alegría y el dolor ya no importan, ya no se trata de una protesta del placer contra un obstáculo que le ha sido impuesto, sino de arrancar al ser de los límites de un pensamiento que se encarga esencialmente de asegurar el juicioso orden de las cosas (Bataille, 2012: 227).*

Para Bataille, ese orden juicioso está determinado por la acción útil, que convierte el presente en esclavo de un objetivo futuro, una sumisión temporal que afectaría a la ciencia en general, “siempre sometida a la primacía del tiempo por venir sobre el tiempo presente” (2012: 20). También el relato, orientado a su vez hacia el “tiempo por venir” de su desenlace, impone un orden juicioso al texto que puede llegar a limitar la inmersión encarnada del lector. La descripción soberana, que supone un exceso frente a la idea de progresión narrativa, escapa, debido a su

exuberancia, tanto a ese orden juicioso como a la acción interpretativa útil, aquella que convierte la lectura en una inversión orientada hacia el desenlace del relato o hacia la acumulación de información. Aislada, por consiguiente, del esquema progresivo de la narración, la descripción soberana consigue captar la atención del lector y favorece la simulación sensomotriz y empática de las imágenes que genera. Se trata, pues, de una estrategia estilística que ofrece al lector la posibilidad de sumergirse en el universo del texto, de prolongar su existencia en el interior de los entornos ficcionales. Una prolongación que constituye uno de los principales desafíos de la literatura en la época del Antropoceno.

## **7. A MODO DE CONCLUSIÓN: INMERSIÓN EN EL ENTORNO Y ECOLOGÍA**

A través de la literatura, Volodine establece relaciones con el mundo y con el entorno, estilos de vida que se sitúan al margen del utilitarismo tecnocrático, para el que el tiempo presente se encuentra siempre al servicio del tiempo futuro. Al favorecer la inmersión encarnada, sus descripciones nos permiten desarrollar nuestra sensibilidad hacia aquello que nos rodea, hacia nuestros entornos, considerados en virtud de su valor intrínseco. Una sensibilidad hacia el entorno que se opone a la reducción del medio natural, por parte de la modernidad industrial, a un mero pozo de extracción o a un conjunto de servicios a disposición de los actores económicos (desde este punto de vista, por ejemplo, un río está al servicio de una fábrica cuando produce la energía hidráulica necesaria para su funcionamiento). Como hemos visto, la lectura literaria está profundamente ligada a los procesos biológicos y ecológicos.

La cuestión de la reducción utilitarista de la naturaleza aparece desarrollada en los textos de la filósofa y socióloga Dominique Méda (2014: 126-129), que critican el modo en que el pensamiento económico del siglo XX trata el tema de los recursos naturales desde la perspectiva de la ley de la oferta y la demanda. Desde dicha perspectiva, la ley de la oferta

y la demanda protegería automáticamente los recursos, en la medida en que la posibilidad de agotamiento de uno de ellos provocaría un aumento de su precio hasta reducir la demanda, que se orientaría inmediatamente hacia otro recurso. Para Méda, tal visión presupone:

*[...] que no debemos vincularnos de manera “romántica” al substrato y a las características físicas del recurso natural en cuestión. Sólo merece nuestra atención como soporte de flujos de utilidades. [...] ello significa que su realidad y su materialidad nos importan poco, que su composición de elementos biológicos y físicos que tienen un efecto sobre nuestros sentidos, provocan emociones estéticas y ejercen un efecto sobre nuestros cuerpos no es en modo alguno esencial; que sólo cuenta su capacidad para generar altos índices de consumo; y finalmente, que la naturaleza como conjunto de bosques, prados, campos, pájaros, ríos, nubes, lluvia, ecosistemas, olores, realidades físico-sensibles... puede desaparecer, siempre que exista un capital artificial, técnico, productivo que sea capaz de provocar, no ya los mismos sentimientos ni las mismas emociones, sino las mismas satisfacciones (Méda, 2014: 128-129).*

En este caso, es la composición, “la naturaleza como conjunto” sensual, indivisible y soberano, la que se opone a la lógica mercantil “racional” y extractiva, orientada hacia un beneficio futuro. Resulta interesante observar que el sentimiento estético experimentado frente a la naturaleza lleva a Méda a recurrir a la enumeración (“prados, campos, pájaros, ríos”), que constituye una figura característica de toda relación intensa con el entorno y que, como hemos visto, ocupa una posición central en la obra de Volodine. La emoción, el sentimiento bucólico y enumerativo, es aquí fruto de una contemplación sensual, descriptiva, y no de una acción. De este modo, se opone a la “satisfacción”, que es el resultado de la extracción de recursos, de su transformación y de su

consumo, o lo que es lo mismo, de toda una serie de acciones encaminadas hacia un objetivo.

Podemos considerar que la acción dirigida hacia un fin constituye el principio básico del relato, que Greimas fundaba sobre el actante y la estructura de acción. Sin embargo, lo esencial en la obra de Volodine no es ni el relato ni el personaje, sino la situación, el ambiente, que llaman al lector a adoptar una actitud contemplativa, a duplicar su facultad de inmersión en los mundos sensoriales. El proyecto volodiniano se define por su densidad ecológica, por su capacidad para crear universos alternativos habitables mediante la lectura encarnada e inmersiva. En *Des anges mineurs*, el carácter posindustrial de dicho proyecto trasluce claramente en los personajes de las viejas revolucionarias. Una de ellas, perdida en medio de la estepa, pronuncia el siguiente discurso:

*Varvalia Lodenko apoyó su fusil, suspiró profundamente y dijo:*

*—¡Descerebrados! ¡Cerebros de mosquito!*

*Ante nosotros se extiende la tierra de los pobres, cuyas riquezas pertenecen exclusivamente a los ricos, un planeta de tierra desollada, de bosques sangrantes de cenizas, un planeta de basura, un campo de basuras, océanos que sólo los ricos atraviesan, desiertos contaminados por los juguetes y los errores de los ricos, tenemos ante nosotros las ciudades de las que las mafiosas multinacionales poseen las llaves [...] tenemos ante nosotros a sus brillantes estrellas y sus doctas celebridades que no emitirán ni una sola opinión, ni una sola disidencia espectacular, que entre en contradicción con la estrategia a largo plazo de los ricos, tenemos ante nosotros sus valores democráticos concebidos para renovarse eternamente y embrutecernos eternamente [...].*

*Varvalia Lodenko interrumpió ahí su discurso. Detrás de la yurta, las ovejas se agitaron, porque durante la noche el ruido de las palabras les había molestado al principio, mecido después, y ahora, la ausencia de voz les despertaba (Volodine, 1999 [2008], 38-39).*

Mientras que el personaje de la anciana opta por un planteamiento directo para denunciar la explotación del entorno planetario por parte de una clase privilegiada, Volodine se inclina por la escritura literaria para cumplir con su objetivo de proporcionarnos la materia a partir de la cual podamos desarrollar nuestra capacidad empática para dejarnos afectar por nuestro entorno, para suspender nuestra acción y para disfrutar del presente soberano de la sensación desligada del juicioso orden de las cosas. Al volver a vincular los estudios literarios y el ámbito biológico, los estudios en torno a la cognición encarnada y sobre los estados alterados de consciencia llevados a cabo en las últimas décadas en el campo de la neurociencia nos ayudan a comprender los mecanismos y las posibilidades de un uso contemplativo e inmersivo de la literatura. Al igual que sucede con el discurso de la vieja Varvalia Lodenko, cuyo eco resuena en la noche, ese uso de la literatura nos invita a despertar hacia nuevas formas de existencia. Esperemos que, contrariamente a lo que sucede con las ovejas que duermen detrás de la yurta, nuestro despertar llegue antes de “la ausencia de voz” y del final de los discursos poéticos.

[Traducción de Borja Mozo Martín]

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1973 [1993]). *El placer del texto, seguido por Lección inaugural* (trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán). Madrid: Siglo XXI.
- BATAILLE, G. (2012). *La Souveraineté*. París: Nouvelles Éditions Lignes.
- BELLON, G. (2011). “ Le descriptif, ‘ce délaissé de l’impérialisme narratologique...’ Entretien avec Philippe Hamon”. *Recto/Verso* 7, <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/HAMON.pdf> [01/07/2018].
- BLANC, N. ; CHARTIER, D. & PUGHE, T. (2008). “Littérature & écologie: vers une *écopoétique*”. *Revue Écologie et politique* 36, 15-28.
- BOULENGER, V. ; HAUKE, O. & PULVERMÜLLER, F. (2009). “Grasping ideas with the motor system: semantic somatotopy in idiom comprehension”. *Cerebral Cortex* 19, 1905-1014.
- CAILLOIS, R. (1958 [1986]). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (trad. de Jorge Ferreiro). México: Fondo de Cultura Económica.
- CALVO-MERINO, B. *et al.* (2006). “Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation”. *Current Biology* 16, 1905-1910.
- CARHART-HARRIS, R. L. *et al.* (2016). “Neural correlates of the LSD experience revealed by multimodal neuroimaging”. *PNAS* 113.17, 4853-4858.
- COOK, A. (2006). “Staging nothing: *Hamlet* and cognitive science”. *SubStance* 35.2, 83-99.
- DAMASIO, A. R. (1994). *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Nueva York: G. P. Putnam.
- DEMERTZI, A. *et al.* (2011). “Hypnotic modulation of resting state fMRI default mode and extrinsic network connectivity”. *Progress in*

- Brain Research* 193, 309-322.
- ECO, U. (1962) [1984]. *Obra abierta* (trad. de Roser Berdagué). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- \_\_\_\_\_ (1997 [1999]). *Kant y el ornitorrinco* (trad. de Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen.
- FADIGA, L.; FOGASSI, L.; PAVESI, G. & RIZZOLATTI, G. (1995). “Motor facilitation during action observation – a magnetic stimulation study”. *Journal of Neurophysiology* 73.6, 2608-2611.
- FAUCHER, L. (2008). “Empathie, imagination et cinéma”. En *La prolifération des écrans*, L. Poissant & P. Tremblay (eds.), 193-217. Quebec: Presses de l’Université du Québec.
- FAYMONVILLE, M. E. *et al.* (2006). “Functional neuroanatomy of the hypnotic state”. *Journal of Physiology – Paris* 99.4–6, 463-469.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). *Tension et signification*. Lieja: Pierre Mardaga.
- GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (1996). *The Ecocriticism Reader*. Atenas: University of Georgia Press.
- GRAFTON, S.T.; FADIGA, L.; ARBIB, M. A. & RIZZOLATTI, G. (1997). “Premotor cortex activation during observation and naming of familiar tools”. *Neuroimage* 6.4, 231-236.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d’âme*. Paris: Seuil.
- GU, X. *et* HAN, S. (2007). “Attention and reality constraints on the neural processes of empathy for pain”. *NeuroImage* 36.1, 256-267.
- HAMON, P. (1981). *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HART, E. F. (2001). “The epistemology of cognitive literary studies”. *Philosophy and literature* 25.2, 314-334.
- HOLT, L. E. & BEILock, S. L. (2006). “Expertise and its embodiment: examining the impact of sensorimotor skill expertise on the representation of action-related text”. *Psychonomic Bulletin & Review* 13, 694-701.
- HUXLEY, A. (1999) [1977]. *Moskha. Aldous Huxley’s Classic Writings*

- on Psychedelics and the Visionary Experience*, Michael Horowitz y Cynthia Palmer (eds.). Rochester: Park Street Press.
- KEEN, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- METZ-LUTZ, M. N. *et al.* (2010). “What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theatre-watching”. *Frontiers in Human Neuroscience* 4, 59.
- MELZACK, R. & LOESER, J. (1978). “Phantom body pain in paraplegics: evidence for a central ‘pattern generating mechanism’ for pain”. *Pain* 4.3, 195-210.
- MELZACK, R. & KATZ, J. (2004). “The gate control theory: reaching for the brain”. En *Pain – Psychological Perspectives*, T. Hadjistavropoulos & K. D. Craig (eds.). Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- MIALL, D. S. (2006). *Literary Reading – Empirical & Theoretical Studies*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- PATOINE, P.-L. (2015). *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon: ENS Éditions.
- PELLETIER, J. (2013). “Les émotions sont-elles sensibles au contraste entre le réel et l’imaginaire ?”. *Epistémocritique* 11, <http://epistemocritique.org/les-emotions-sont-elles-sensibles-au-contraste-entre-le-reel-et-limaginaire/> [01/07/2018].
- SERINO, A.; GIOVAGNOLI, G. & LÀDAVAS, E. (2009). “I feel what you feel if you are similar to me”. *PLoS ONE* 4.3, <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0004930> [01/07/2018].
- SINGER, T. *et al.* (2006). “Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others”. *Nature* 439.7075, 466-469.
- SPOLSKY, E. (1993). *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany: State University of New York Press.
- STEIN, G. (1990). *Selected Writings of Gertrude Stein* (ed. de Carl van Vechten). Nueva York: Vintage Books.

- SUMARA, D. J. (2003). "Towards a theory of embodied literary experience". *English Teaching: Practice and Critique* 2.2, 88-95.
- TSUR, R. (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland.
- TURNER, M. (1991). *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_ (1996). *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- VOLODINE, A. (1999 [2008]). *Ángeles menores* (trad. Laura Salas). Córdoba: Berenice.
- \_\_\_\_ (2014). *Terminus Radieux*. París: Seuil.
- WALDAU, P. (2013). *Animal Studies – An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Recibido el 10 de julio de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.



## **SECCIÓN MONOGRÁFICA II**

### **SOBRE POESÍA Y CULTURA DIGITAL**

**Encarna Alonso Valero (ed.)**



**PRESENTACIÓN**  
**SOBRE POESÍA Y POETAS EN LA ERA DIGITAL**

**INTRODUCTION**  
**ABOUT POETRY AND POETS IN THE DIGITAL ERA**

**Encarna ALONSO VALERO**

Universidad de Granada

enalonso@ugr.es

**Resumen:** El monográfico que presentamos pretende reflexionar sobre las relaciones complejas entre poesía, redes sociales y tecnología en la nueva era digital. Los trabajos que lo componen se agrupan en dos líneas de análisis fundamentales: la primera se centra en la relación entre poesía y redes sociales para estudiar cómo las redes han cambiado nuestra concepción de la poesía, así como la manera de escribirla y de leerla; y la segunda se aproxima a la poesía ligada a lo tecnológico y lo digital, especialmente la e-poetry y la poesía código.

**Palabras clave:** Poesía. Era digital. Redes sociales. Tecnología.

**Abstract:** The monograph that we present aims to reflect on the complex relationships between poetry, social networks and technology in the new digital era. The works are grouped into two fundamental lines of analysis: the first focuses on the relationship between poetry and social networks to

study how networks have changed our conception of poetry, and our way of writing and reading it; the second approaches poetry linked to technology and digital, especially e-poetry and code poetry.

**Key Words:** Poetry. Digital Era. Social Networks. Technology.

Los trabajos que presentamos se proponen explorar el desarrollo de la poesía ligado a medios digitales, una de las vías fundamentales de la producción poética actual. Publicar esta sección monográfica en la revista *Signa* se considera muy apropiado ya que en el seno del Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [28/04/2018]), dirigido por el profesor José Romera Castillo, se han llevado a cabo dos Seminarios internacionales relacionados tangencialmente con el tema que aquí nos ocupa. El primero, versó sobre *Literatura y multimedia* (Romera Castillo, ed., 1997) y el segundo, sobre *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2013). Además, el director del Centro y de la revista -a quien agradecemos su invitación- ha sido un tanto pionero también en España en los estudios de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías (Romera Castillo, 1997, 2010).

Asimismo, la revista *Signa*, además de haber publicado diversos trabajos relacionados con el tema que nos ocupa, dedicó a las Humanidades Digitales una sección monográfica, coordinada por Elena González-Blanco García, “Estado de la cuestión: Sobre Humanidades digitales”, en el número 25 (2016), como una actividad más del grupo de investigación LINHD (Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales) de la UNED. En este monográfico, que puede leerse en el enlace <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/970> [28/04/2018], entre las páginas 79 a 270, aparecen trabajos fundamentales para el estudio de la relación entre poesía y medios digitales, como “Métrica, clasificación y tecnología en los repertorios

métricos”, de José Luis Rodríguez Gómez (2016), y “Creación de prototipo para la edición digital del Cancionero de Gómez Manrique basado en la aplicación de TEI a la transcripción y correspondencia con el facsímil”, de Andrea Iantorno (2016).

El monográfico que presentamos forma parte de los resultados del proyecto de I+D “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales” (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER. Supone la conexión activa entre redes de investigación de tres países (España, Francia y Bélgica) y de siete universidades (Granada, Jaén, Castilla-La Mancha, Paris Ouest Nanterre-La Défense, Rouen, Paris 3-Sorbonne Nouvelle y Gante). El objetivo general del proyecto consiste en trazar el mapa del campo poético español desde los últimos años del franquismo y el inicio de la democracia hasta la actualidad. Dado el arco temporal propuesto, una de las líneas fundamentales de nuestra investigación se abre a las Humanidades digitales y a las relaciones complejas entre poesía, redes sociales y tecnología.

Los artículos que forman esta sección monográfica se centran en dos líneas fundamentales. La primera de ellas tiene en cuenta cómo, en los últimos años, las redes sociales (fundamentalmente, Twitter y Facebook) han ido cobrando una importancia cada vez mayor en la producción del discurso poético y en las carreras de los y las poetas. Del mismo modo, ha alterado las formas tradicionales de escribir, leer y difundir la producción poética.

En cuanto a la segunda línea de reflexión, conviene señalar que el debate teórico sobre la poesía hasta ahora se ha ocupado poco de los desarrollos ligados a los avances tecnológicos, así como del análisis de sus prácticas más innovadoras. Sin embargo, el interés de los lectores y la actualidad de estas propuestas (actualidad también editorial e incluso museográfica) muestran la necesidad de desarrollar herramientas de análisis, abiertas al pensamiento computacional, adecuadas a la diversidad de propuestas y formatos utilizados.

De este modo, nos proponemos contribuir al diseño de un mapa de las complejas relaciones desarrolladas por la poesía ligada a lo tecnológico

y lo digital, a la vez que estimular el debate sobre nuevos discursos críticos y herramientas de análisis pertinentes y eficaces para comprender y explicar lo que constituye ya buena parte del panorama poético actual.

En la primera de las vías señaladas se sitúan los trabajos de María Teresa Navarrete, Olga Elwes Aguilar y Pablo Jauralde. María Teresa Navarrete reflexiona en su artículo sobre los cambios que el paradigma de lo digital ha introducido en la agrupación de las mujeres poetas, para lo que analiza, por un lado, las conexiones que el espacio virtual ha favorecido entre las poetas y, por otro, las implicaciones que las herramientas digitales han suscitado en la publicación de sus obras.

Olga Elwes, por su parte, se propone en su trabajo estudiar el cambio de paradigma que ha supuesto la entrada de las nuevas tecnologías en nuestra concepción de la literatura y analiza una serie de constantes características de este nuevo espacio virtual: el hipertexto, la oscilación, la interacción, lo pluridimensional, la superación de la linealidad estructural, así como el acto poético sin mediadores tradicionales. Para ese análisis, se centra en ejemplos de poesía en la red social Twitter.

Por último, Pablo Jauralde Pou reflexiona sobre las implicaciones de la cultura digital en diversos aspectos de la producción poética (creación, lectura, difusión...).

En la segunda línea de análisis de la sección monográfica se sitúan los trabajos de Laura Lozano Marín y Encarna Alonso Valero. Laura Lozano estudia las características fundamentales de la poesía electrónica y, a partir de esos principios, analiza cómo funcionan las creaciones electrónicas y poéticas de Belén Gache y Alex Saum.

Finalmente, Encarna Alonso Valero se aproxima en su trabajo a la poesía código, es decir, a las prácticas poéticas escritas en lenguajes de programación o en cualquier tipo de lenguaje informático. Tras exponer los principios fundamentales de esta práctica poética, analiza los textos de una de las poetas españolas más destacadas de la poesía código, Belén García Nieto.

Con esta sección monográfica pretendemos, por tanto, contribuir al

debate sobre la asociación entre poesía y medios digitales y tecnológicos, desde la convicción de que estudiar cómo ciertos factores asociados a su uso operan sobre la producción poética permite potenciar su reflexividad y aportar herramientas adicionales a las que la tradición de la historia literaria maneja para pensar la relación de la poesía y del campo literario con el nuevo medio en el que tiene lugar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. (ed.) (2016). “Estado de la cuestión: Sobre Humanidades digitales”. *Signa* 25, 79-270 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/970> [28/04/2018]).
- IANTORNO, A. (2016). “Creación de prototipo para la edición digital del Cancionero de Gómez Manrique basado en la aplicación de TEI a la transcripción y correspondencia con el facsímil”. *Signa* 25, 169-191 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16946/14532> [28/04/2018]).
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, L. (2016). “Métrica, clasificación y tecnología en los repertorios métricos”. *Signa* 25, 137-167 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16962/14548> [28/04/2018]).
- ROMERA CASTILLO, J. (1997). “Literatura y nuevas tecnologías”. En *Literatura y multimedia*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 13-82. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”. *Epos* XXVI, 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf> [20/04/2018]).
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

Recibido el 15 de mayo de 2018.

Aceptado el 28 de junio de 2018.

***SE DICE POETA: POESÍA ESPAÑOLA,  
MUJER Y NUEVAS TECNOLOGÍAS*<sup>1</sup>**

*SHE CALLS HERSELF POET: SPANISH POETRY,  
WOMEN AND NEW TECHNOLOGIES*

**María Teresa NAVARRETE NAVARRETE**

University of Ghent

navarretenavarrete.mariateresa@ugent.be

**Resumen:** Este artículo reflexiona sobre los cambios que el paradigma de lo digital ha introducido en el proceso literario, especialmente, en la agrupación de las mujeres poetas. Las conexiones que el espacio virtual ha favorecido entre las poetas y las implicaciones que las herramientas digitales han suscitado en la publicación de sus obras serán las cuestiones fundamentales que este trabajo aborda. Se utilizan métodos y conceptos del análisis de redes sociales como homofilia y *small world network*.

**Palabras clave:** Poesía española. Mujer. Nuevas tecnologías. Análisis de redes sociales.

**Abstract:** This article analyzes the changes that the digital paradigm has introduced in the literary process, especially in the grouping of Spanish

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado del proyecto “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales” (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad / FEDER.

women poets. The connections that the virtual space has favored among women poets and the implications that digital tools have aroused in the publication of their literary works will be the fundamental questions that this analysis shows. The article uses methods and concepts such as homophily and small world network from social network analysis.

**Key Words:** Spanish poetry. Women. New technologies. Social network analysis.

## 1. INTRODUCCIÓN

El sitio web Internet live stats recopila el número de ordenadores que se venden en un día (alrededor de 703.000), los correos electrónicos que enviamos diariamente (240.000.000.000) o los visionados que Youtube alcanza en veinticuatro horas (6.300.000.000). Estos pocos datos revelan los cambios que la vida cotidiana ha ido asimilando en los últimos años. De acuerdo con la amplia bibliografía sobre el tema, Internet ha mediatizado y transformado la forma en la que nos comunicamos y nos presentamos ante la sociedad, o la manera a la que accedemos a la información —recuerdo aquí los ya naturales binomios periodismo digital o nuevas tecnologías y educación—. Sin embargo, Internet también ha inventado nuevos ritos para gestos más banales como las compras, los encuentros con los amigos o la organización de los viajes. Por tanto, las premoniciones de Bill Gates y Paul Allen en los setenta sobre el impacto de la tecnología en la sociedad —“We have dreams about the impact it could have. We talked about a computer on every desk and in every home.” (cf. Beaumont: 2008)—, si las comparamos con la actualidad, no resultan tan ambiciosas como parecían cuando las enunciaron.

Ante este panorama, no es extraño preguntarse por la incidencia del espacio tecnológico en la literatura. Este artículo reflexiona sobre los cambios que el paradigma de lo digital ha introducido en el proceso literario,

especialmente, en la agrupación de las mujeres poetas. Las conexiones que el espacio virtual ha favorecido entre las poetas y las implicaciones que las herramientas digitales han suscitado en la publicación de sus obras se presentan como las cuestiones fundamentales que este análisis aborda. Para ello, tomaré como grupo de estudio el reunido en la antología documental *Se dice poeta*. Una mirada de género al panorama poético contemporáneo (2014) donde veintiuna poetas, coordinadas por la también poeta Sofía Castañón, examinan qué significa ser mujer y poeta en la actualidad. Me serviré, de igual modo, de los métodos de investigación de la comunicación literaria y del análisis de redes sociales.

## 2. LA DIGITALIZACIÓN DEL PROCESO LITERARIO

La presencia de la huella digital en la poesía española actual está lejos de ser asunto de disputa. La poesía actual es digital en tanto que la sociedad del presente lo es. La discusión radica, no obstante, en distinguir las innovaciones, las modificaciones y también las extinciones que Internet ha introducido en el hecho literario. Por ejemplo, si hoy pensamos en las etapas por las que el texto literario pasa desde su escritura hasta su recepción, la tecnología interviene en cada una de ellas modificando las tradicionales pautas que habían distinguido el proceso literario.

Desde la etapa inicial, la tecnología participa en la creación literaria actual. En un alto porcentaje los ordenadores se han convertido en el instrumento que han sustituido a las máquinas de escribir o al papel. Aunque esto no significa que estos instrumentos de escritura no sigan operativos y se utilicen de manera conjunta con los ordenadores, estos últimos han incorporado al proceso de creación procesadores de textos, diccionarios, tesauros (Valencia, 2010: 192) y, si están conectados a Internet, una fuente inagotable de información cargada de referencias textuales, gráficas, auditivas y audiovisuales. El autor en su vagar por la esfera digital reactualiza la figura del *flâneur* y se convierte, tal como han definido y descrito diversos creadores y estudiosos, en un *cyberflâneur*

(Kimbell, 1997; Goldate, 1996; Idensen y Krohn, 1994; Rötzer, 1995; Porombka, 1996, Hartmann, 2004). Por tanto, distinciones como las del crítico Albadalejo entre “literatura no creada con medios digitales” —“literatura escrita sin ayuda de tecnología digital y de ella forman parte tanto la literatura oral como la literatura escrita”— y “literatura creada con medios digitales” —“literatura creada con instrumentos proporcionados por la tecnología digital o informática” (2009)— aparecen cada vez más desdibujadas a la hora de definir la literatura creada en las últimas décadas.

Del mismo modo, al recuperar el concepto de comunicación artística propuesto por Mukarousky (1970) con el que describe la relación dialógica entre el lector y el autor de una obra, es fácil observar la reconversión que ha sufrido esta correlación. Mukarovsky insiste en la identificación que el lector establece entre la obra y el autor. Con el uso de las redes virtuales o la creación de páginas web para autores, la exposición y visibilidad del escritor aumenta. Esta actividad, al igual que otras como los recitales, los encuentros literarios o las entrevistas a los autores, posee un fin similar: la obtención de un rédito mayor en la venta de obras. Sin embargo, estas estrategias del marketing digital también inducen a un grado de exposición personal más alto. Las redes digitales fundadas en la actualización continua, en la acumulación de seguidores y en la génesis de comentarios convierten la figura del escritor en un generador constante de contenido sobre su literatura y sobre sí mismo. Intencionalmente se forja la impresión de estar siempre disponible y accesible para los lectores y, usando los términos Mukarovsky, forzar la creación de una relación dialógica intensa y constante que se traduzca en términos económicos.

Sin embargo, la reducción de la distancia entre lector y autor a través de las nuevas tecnologías también propicia una medición más exacta del estado de recepción de una obra. El texto literario remite a referentes, favorece la lecto-lectura y posibilita la proliferación de lecturas en diversas direcciones. Antes de la era digital, la recepción de una obra se cuantificaba a través del número de libros vendidos, pero actualmente las redes virtuales y el posicionamiento SEO permiten además conocer y

medir con precisión el éxito de la recepción de una obra.

Junto a los cambios en el desarrollo de la comunicación de la obra literaria, las nuevas tecnologías han modificado otros estadios del proceso. Pienso en mediadores como los agentes literarios, los editores, las editoriales o los críticos. Tradicionalmente intercedían entre el escritor y su público y se presentaban, casi en exclusiva, como el canal más seguro para propiciar la publicación y para garantizar cierta recepción entre el público. La capacidad de las nuevas tecnologías para distribuir contenidos entre redes de usuarios posibilitan que los autores que forman parte de ellas difundan sus textos literarios de manera autónoma.

Sin embargo, esto no quiere decir que la publicación digital haya sustituido a la impresa. En el sistema actual, aunque ambas convivan, destaca la resistencia de los medios de publicación impresa por ceder su posición privilegiada. Para ello, las editoriales se han puesto a disposición de aquellos usuarios-escritores de la esfera digital que poseen una comunidad numerosa de seguidores. La publicación de estas obras aminoran los riesgos de pérdida económica para la industria editorial ya que se asegura el posicionamiento de ejemplares entre los miembros de la comunidad virtual. Además, estas obras cuentan con dos circuitos de publicidad —el tradicional y el digital— por lo que con frecuencia las expectativas de ventas se superan. Por su parte, la crítica, reacia a legitimar desde la inmediatez a los *best sellers*, ha ido sustituyéndose en el universo digital por los lectores que se comunican con los autores sin intermediarios y recomiendan sus obras a otros usuarios.

Para el caso de la novela española, un ejemplo reciente es el de Javier Castillo (1987), autor de las novelas en papel: *El día que se perdió la cordura* (2017) y *El día que se perdió el amor* (2018). Su primer título, tras ser rechazado por dos editoriales y puesta en espera por una tercera, en 2014 se publicó autoeditada en Amazon. Las ventas de esta novela se incrementaron gracias al canal de *vlogs* de Youtube, “Familia Coquetos”, dirigido por su pareja, Verónica Díaz, donde se publican vídeos sobre su vida cotidiana siendo padres primerizos (Martín, 2018). El canal, que

apuesta por contenidos de entretenimiento y que es apto para todos los públicos, cuenta en abril de 2018 con más de 498.000 suscriptores. Las ventas *online* de su primer libro (más de 50.000 descargas) propiciaron que la editorial Suma de Letras, uno de los sellos de Penguin Random House, se interesara por la obra de Castillo que firmó con ellos para publicar en papel<sup>2</sup>. Las ventas de *El día que se perdió el cordura* (2017) superan los 150.000 ejemplares en papel y su siguiente entrega, *El día que se perdió el amor* (2018), está atesorando los mismos éxitos de ventas. Javier Castillo ha captado la atención de la prensa y los críticos que han llegado a clasificarlo como el fenómeno editorial del momento (Martín, 2018; Mantilla, 2018) junto con otros escritores como Elisabeth Benavent (1982) o Eva García Sáenz de Urturi (1972).

La poesía española también cuenta con autores que han atesorado una comunidad digital amplia y que, por tanto, han revolucionado el mercado. El caso paradigmático es el de Elvira Sastre (1992). Publicó sus primeros poemas en *Fotolog* y después en su blog “Relocos y recuerdos. El mérito es de la musas”, en funcionamiento desde 2007. Comenzó a participar en los circuitos poéticos de Madrid que le permitieron contactar con escritores como Luis García Montero, Raquel Lanseros o Benjamín Prado. Su primer libro, *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (2013), se publicó en Lapsus Calami, mientras que de Luz Baluarte (2014) y *Ya nadie baila* (2015) se hizo cargo Valparaíso Ediciones. Un año más tarde la editorial Visor publicaba *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*. Recientemente, sus poemas han sido publicados por Alfaguara en un volumen donde su poesía aparece ilustrada por Emba (Emiliano Batista), *Aquella orilla nuestra* (2018). Junto a esta vertiginosa ascensión en el circuito editorial especializado en poesía, Sastre ya ha anunciado su compromiso con Seix Barral para publicar su primera novela (cf. Cedillo,

---

<sup>2</sup>Después del éxito de su primera novela y antes de terminar de escribir la segunda, Castillo declara: “‘No solo tenía editorial. Podía elegir la que quisiera’. Al final eligió Suma de Letras ‘porque está seleccionando muy bien qué tipo de libros publican y porque tiene mucha presencia en el punto de venta. Era una buena oferta y no tenían intención de quedarse con los derechos digitales’” (Alvarado, 2016).

2017).

Aunque en los dos ejemplos expuestos, ambos escritores gozan de una amplia comunidad de lectores forjada gracias a la visibilidad que en la sociedad digital las nuevas tecnologías les han remitido, muestran una actitud disímil hacia su concepción de los sistemas editoriales en papel y en digital. Para Castillo el salto hacia el circuito editorial convencional no es más que la incorporación de otro soporte para su obra, debido a la preferencia que muestran algunos lectores por el papel (cf. Martín, 2018). Su concepción de la esfera digital se realiza validando su capacidad para la edición y la distribución de obras literarias. Pero, para Sastre los poemas que han sido publicados en papel pasan un filtro del que carecen los aparecidos en su blog, caracterizados por su sujeción a la inmediatez de la escritura digital (cf. Cedillo, 2017). Con esta distinción se hace visible su concepción del mundo editorial convencional que es entendido desde su supremacía jerárquica frente al digital.

Si bien, como vemos, la tensión entre lo impreso y lo digital es sorteada por los escritores de diversas formas, su aparición y participación en la sociabilidad literaria digital como creadores va a ajustarse a las normas que regulan cualquier grupo social. En ella, también operan reglas que disponen una jerarquización basada en la aceptación y exclusión de miembros. Debido a la inabarcable extensión de la red literaria fraguada por los escritores españoles a través de las nuevas tecnologías, en este caso, esta investigación limitará su estudio a uno de sus subgrupos, las mujeres poetas.

### 3. MUJERES POETAS Y REDES DIGITALES

Molly Soda, una de las primeras artistas digitales adolescentes en conquistar la plataforma *Tumblr*, describía de manera concreta su visión sobre la presencia de la mujer en las redes virtuales: “It’s exciting to see other girls around the world doing cool things, like helping each other and just existing really. That’s activism in itself” (cf. Mosey, 2015). Las

palabras de Soda vienen a resumir la participación masiva de las mujeres en las redes e invitan a reflexionar sobre la manera en la que el sector más joven, a través de sus publicaciones, ha utilizado estas plataformas para redefinir y confirmar un nuevo concepto de mujer. El fenómeno no ha pasado desapercibido para la crítica y Sarah Burke lo ha asociado a la cuarta ola del feminismo definiéndolo de manera específica bajo el rótulo “selfie feminism”: “selfies are empowering because they reclaim the male gaze by allowing women to flip their own gaze onto themselves and let it be publicly known that they’re doing so” (2016).

Si bien, la mujer asume en las redes el control de su propia representación como mujer y con ella conecta con otras mujeres creando lazos de sororidad en el universo digital, también es posible preguntarse por las mediaciones que sufre el discurso feminista, en optimista crecimiento, por parte del relato neoliberal sobre la mujer. En este sentido, Aristeia Fotopoulou advierte del riesgo de apropiación y fagocitación de los discursos feministas activistas —que se organizan y se abren paso en el compartido y abierto universo digital— por las estructuras neoliberales en su carrera por convertir cualquier contenido digital que goce de aceptación en un producto más del mercado: “The problematic relationship between mainstream media and local or marginalised activist cultures and social movements is perhaps only slightly eased with digital media technologies” (2016: 6). De igual forma, años antes, Irene León en un interesante trabajo sobre el género y la comunicación digital —siguiendo la línea de Ruth Hubbard (1983)— advertía que “todo lo validable como forma de comunicación pasa por algún filtro de experticia etnocéntrica asociada a los mitos modernizadores, que impone las reglas de juego en las cuales las mujeres —y la mayoría de la ciudadanía común— no califican” (2007: 16). Y, del mismo modo, la poeta Sofía Castañón afirmaba que las dificultades a las que las mujeres se enfrentan en el mundo “acaban reflejándose en la red, porque son cuestiones ideológicas y los usuarios tienen ideología” (cf. Rosal, 2016: 204).

Quizá como decía Noni Benegas, en un artículo sobre la poesía

española escrita por mujer en la era digital, los comienzos de siglo imponen la tentación de creer en un nuevo inicio que suponga la consolidación definitiva de la mujer en el campo literario (2014: 71). Esta vez el espejismo está sustentado en el universo digital y en la promesa de que esta plataforma virtual es clave para la conquista de aquellos espacios literarios tradicionalmente escamoteados a la mujer, entre ellos, las antologías, los premios y, en definitiva, el canon:

*Se me dirá que actualmente las mujeres publican, ganan premios y están en todas partes. O sea, que obtienen los beneficios reales. Pero, ¿qué significa publicar diez libros de poemas que se distribuyen malamente y desaparecen en las librerías? ¿Y qué sentido tienen ganar premios de provincia, pronto olvidados, si no obtienen el Nacional, el Reina Sofía, o el Cervantes, que sí consagran, ni entran en las antologías exegéticas, las que forman el canon de un período y generan, por tanto, beneficios simbólicos? (Benegas, 2014: 76).*

En este punto, es preciso formular los siguientes interrogantes: ¿el universo digital se prevé como una herramienta útil o ineficaz en la conquista del campo literario por parte de la mujer?, ¿el paradigma digital conduce a un nuevo orden o ha heredado los patrones del Antiguo Régimen?

#### **4. DECIRSE POETA EN LA WEB 2.0**

Para los límites de este estudio, la antología documental *Se dice poeta. Una mirada de género al panorama poético contemporáneo* (Navarro, 2014) representa un ejemplo que se prevé fructífero para entender nuevas formas de agrupamientos favorecidas por el mundo digital. Como veremos, *Se dice poeta* desvela caracterizaciones de procedencia únicamente factibles gracias a las conexiones que favorecen las nuevas tecnologías, pero igualmente se perciben modalidades dentro

de la agrupación fácilmente identificables como herencias de las prácticas de la sociedad literaria convencional. Antes de comenzar el estudio del grupo en términos de asociación, presentaré, no obstante, los objetivos del proyecto *Se dice poeta*.

*Se dice poeta. Una mirada de género al panorama poético contemporáneo* tiene como autora a Sofía Castañón (1982), poeta y realizadora audiovisual. Se concibe como un documental que posee una doble función. Por un lado, reflexionar en clave de género sobre la creación, la difusión, la crítica y la recepción de la poesía escrita por mujer en la actualidad. Esta primera intencionalidad se revela ya desde el título. La fórmula “se dice poeta” reivindica desde la identidad de mujer la misma nominación para su profesión que la que ostentan los hombres en desfavor del término “poetisa”, insemñado desde la literatura hegemónicamente masculina, para distinguir la literatura escrita por hombres de la otra —tildada de frívola, sentimental y de menor calidad— escrita por mujeres.

Por otro lado, el documental reúne a veintiuna poetas españolas nacidas entre 1974 y 1990 —de forma más exacta a veintidós al contar a Sofía Castañón—. La nómina se compone de los siguientes nombres: Alba González Sanz (Oviedo, 1986), Vanessa Gutiérrez (Urbiés, 1980), Carmen Camacho (Alcaudete, Jaén, 1976), Erika Martínez (Granada, 1979), Isabel García Mellado (Madrid, 1977), Sonia San Román (Logroño, 1976), Carmen Beltrán (Logroño, 1981), Martha Asunción Alonso (Madrid, 1976), Miriam Reyes (Orense, 1974), Laia López Manrique (Barcelona, 1982), Luci Romero (Cabra, 1980), Teresa Soto (Oviedo, 1982), Vanesa Pérez-Sauquillo (Madrid, 1978), Elena Medel (Córdoba, 1985), Estíbaliz Espinosa (A Coruña, 1974), María Couceiro (A Coruña, 1978), Yolanda Castaño (A Coruña, 1977), Sara Herrera Peralta (Jerez de la Frontera, 1980), Laura Casielles (Pola de Siero (Asturias), 1977), Ana Gorriá (Barcelona, 1977) y Sara R. Gallardo (Ponferrada, 1989). La agrupación de este grupo de poetas pone al servicio del investigador una red literaria que se presenta a través de este documental en términos de antología crítica audiovisual. Se prima y se legitima la reflexión que estas autoras proponen del proceso

literario con el fin superar o, al menos, advertir la “invisibilidad crónica y enfermiza” (Navarro, 2014) de la poesía escrita por mujer en la actualidad. En este sentido, Carmen Beltrán apunta: “Parece que lo que los hombres hacen entre hombres es universal y nos ha de importar a todos, mientras que lo que hacen las mujeres sólo les puede importar a mujeres” (2014: Se dice...).

De este modo, el principio activo que cohesiona el mapa de conexiones de esta agrupación se sustenta en el compromiso de género dentro del grupo más amplio de los usuarios que componen la red de la poesía española actual. Recuérdese, por ejemplo, a Erika Martínez y la reivindicación que realizó en la edición del año 2010 del festival Cosmopoética sobre la figura de la mujer como poeta, devaluada y cosificada por los ambientes literarios: “Por inverosímil que parezca, no hemos venido a acostarnos con nadie. Hemos venido a leer” (cf. Miguel, 2017)<sup>3</sup>. En esta caracterización convergen dos conceptos que merecen atención en el análisis de redes sociales: la homofilia y las redes de mundo pequeño. Por un lado, la homofilia (Lazarsfeld y Merton, 1954; McPherson, Smith-Lovin y Cook, 2001: 414-444), también llamada homogeneidad (Hall y Wellman, 1985), se entiende como la probabilidad de que grupos de población que presenten intereses o atributos comunes se asocien. En este caso, atributos como la nacionalidad, la edad, el sexo y la profesión homogenizan la red que se construye a partir de la nómina de poetas que se presenta en este documental, pero el valor que distingue esta agrupación dentro de la red mayor de poesía española actual se basa en la reivindicación de género. Este valor distintivo de la agrupación fomenta la absorción de otros participantes a la red que poseen atributos semejantes

---

<sup>3</sup>Esta declaración de Erika Martínez fue recogida junto a otras muchas en un artículo para la revista digital *PlayGround* que Luna de Miguel publicó siete años después sobre el acoso que sufren las poetas. El artículo gozó de cierto recorrido en la esfera digital y suscitó que los organizadores de *Cosmopoética* y las poetas, que habían participado en el festival, entre ellas, Erika Martínez, debatieran sobre el trato denigrante y desigual que todavía en la actualidad las poetas jóvenes reciben de sus compañeros hombres por el hecho de ser mujer.

y genera proyectos que aúnan y promocionan los valores compartidos (Burt, 1982: 234-237). A mayor contacto entre los miembros, en mayor grado tendrá lugar la reciprocidad, la comunicación y la retroalimentación de la red (Kadushin, 2013: 45). Como ejemplo, aludo a la colección de poesía “Oscuro Dominio” de la editorial Saltadera dirigida por González Sanz y donde se publicó el libro de poemas de Ana Gorriá, *Nostalgia de acción* (2017); o a la editorial La Bella Varsovia dirigida por Elena Medel donde se publicaron *Últimas cartas a Kansas* (2008) de Sofía Castañón, Sin cobertura de Sara Herrera (2010) y donde también colaboró la poeta Miriam Reyes en calidad de traductora del poemario de Gonzalo Hermo, *Celebración* (2014)<sup>4</sup>; entre otros muchos casos. La homogeneidad de esta agrupación me lleva al siguiente concepto que había mencionado, el de las redes de mundo pequeño.

El apego preferencial por el que se compone esta red fomenta que esta agrupación pueda ser caracterizada bajo el concepto de *small world network* (Watts, 1999; Kadushin, 2013: 163-169), debido a la cercanía entre sus participantes. El mapa que ofrece Se dice poeta nos presenta una agrupación densa y dinámica, de intercambios frecuentes. Con asiduidad, este concepto había sido utilizado en el análisis de redes para definir comunidades que compartían una misma localización. Como muestra este grupo de localizaciones múltiples, la variable de la localización tiende a desaparecer y a sustituirse por el flujo de contacto a través de las redes virtuales (Barabási, 2002).

Sin embargo, simultáneamente, es posible advertir un tráfico más intenso en díadas o tríadas que comparten un mismo lugar geográfico.

---

<sup>4</sup>Elena Medel y la editorial La Bella Varsovia (2007) representan uno de los nodos más y mejor conectados de la sociedad actual de poetas. Su participación aparece como una constante en independencia del atributo o la variable que se estudie de la red de la poesía actual. Su lugar central en la red se explica si se atiende al compromiso que este proyecto editorial ha mantenido con la generación poética a la que su directora pertenece. O, si preferimos... Entre uno de sus hitos se encuentra la ya clásica antología *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), coordinada por Luna Miguel y en la que también intervienen Laura Casielles y Sara R. Gallardo.

Este es el caso de las asturianas Sofía Castañón, Alba González Sanz y Vanessa Gutiérrez. Dos de ellas han compartido editorial de publicación —*La otra hija* (2013) de Castañón y *Parentesco* (2013) de González Sanz se publicaron en Suburbia Ediciones de Gijón—, suelen programar conjuntamente recitales, colaboran en proyectos comunes como “La tribu. Un cuarto propio compartido” (*website*, <http://latribu.info>), o promocionan y difunden las obras de sus compañeras —piénsese en la entrevista de Gutiérrez, presentadora del programa *Piezas* (Televisión del Principado de Asturias, 2008), a Castañón con motivo de repasar su trayectoria literaria—.

El enfoque de género que define la disposición de este grupo reafirma el tronco humanista de la poesía fundada en la idea de disidencia estética, social, política, sexual o moral. La irrupción de la poesía en la esfera tecnológica, de acuerdo con Rodríguez-Gaona, no ha hecho más que exaltar la necesidad de su existencia aún frente a la “predominancia del entrenamiento comercial” y la “acumulación informativa” (2011: 112). Los valores tecnológicos que implementa el espacio Web 2.0, abierto, cooperativo y libre, además de conectar con el inmanente espíritu disidente de la poesía, permite “no someterse de manera directa al mercado” (Benítez, 2010: 210) lo que resulta útil en el proceso de difusión de los poemas escritos en las primeras etapas de la trayectoria.

Si analizamos la trayectoria de las veintidós poetas, dieciséis han creado espacios digitales como blogs o sitios web personales, que posibilitan de manera directa publicar o publicitar su obra literaria<sup>5</sup>. Esta

---

<sup>5</sup>Remito los espacios digitales de cada una de las poetas: Sofía Castañón (*Mundo iconoclasta*: <http://mundoiconoclasta.blogspot.es> [2008-2016]); Alba González Sanz (*Life from a trapeze*: <https://albagonzalezsan.es>); Carmen Camacho (sitio web <http://www.carmen-camacho.net>); Erika Martínez, (sitio web <https://erikamartinez.es>; blog *Faranji*: [www.faranjifaranji.blogspot.com](http://www.faranjifaranji.blogspot.com); blog [www.diariodeunavigilia.blogspot.com](http://www.diariodeunavigilia.blogspot.com)); Isabel García Mellado (blog *Tic tac, toc toc*: <http://laotrapequenyita.blogspot.es> [2007-2014]); Sonia San Román (blog Sonia San Román <http://soniasanroman.blogspot.es> [2007-2016]); Miriam Reyes (sitio web <http://miriamreyes.com/>) Luci Romero (blog *Son poemas*: <http://sonpoemas.blogspot.es> [2007-2014]); Vanesa Pérez-Sauquillo (sitio web <http://vanesa-perezsauquillo.com>); Elena Medel (sitio web <http://elenamedel.com>); Estíbaliz Espinosa

es la función que con mayor frecuencia los estudiosos de la poesía joven española esgrimen como la propia de estos espacios. En este sentido, las antologías *La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger* (2010) coordinada por David González, José Ángel Barrueco y Patty de Frutos y *Generación 2001. 26 poetas españolas (sin peajes)*, organizada por María Rosal y María Ángeles Hermosilla (2014)<sup>6</sup>. *La manera de recogerse el pelo* se alza como una referencia ineludible en defensa de esta idea. En el prólogo, Barrueco escribe que esta opción editorial debe entenderse en calidad de rechazo a la jerarquía del circuito literario actual y en virtud de un posicionamiento “al margen del canon y los sectarismos y del mamoneo característico de los cenáculos literarios” (2010: 9). Sin embargo, esta afirmación de Barrueco resulta, a mi juicio, demasiado reduccionista.

Las poetas instrumentalizan y canalizan en varias direcciones el alcance de los blogs en la comunidad virtual. De acuerdo con Barrueco, los blogs sirven, en un primer estadio, de herramienta de difusión de la obra propia. Este sería el caso, por ejemplo, del blog de Luci Romero.

---

(sitio web <https://estibalizespinosa.com>); Yolanda Castaño (sitio web <http://yolandacastano.com/home.htm>); Sara Herrera Peralta (sitio web *El futuro tienen forma de huracán*: <http://saraherreraperalta.com/elfuturotienenformadehuracan/es>); Laura Casielles, (blog *Tres pies del gato*: <http://trespiesdelgato.com> [2008-2017]); Ana Gorriá (blog *Camara de niebla*: <http://camaradeniebla.blogspot.es> [2008-2017] *Trans/versales. Encuentros entre poesía y arte*: <http://transversalespoesiayarte.blogspot.es> [2012]; blog a modo de sitio web *Ana Gorriá*: <http://anagorriaferrin.blogspot.es>); y Sara R. Gallardo (blog *Retales de tormenta*: <http://retalesdetormenta.blogspot.es> [2009-2018]).

<sup>6</sup>*La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger* recoge la obra de las poetas Ana Vega, Berta García Faet, Elena Medel, Marta Gómez Garrido, Ana Patricia Moya, Mertxe Manso, Ariadna G. García, Martha Asunción Alonso, Verónica Aranda, Virginia Cantó, Saray Pavón, Carmen Garrido, Begoña Callejón, Rocío Hernández, Yolanda Castaño, Alejandra Vanesa, Alba González, Marta López Villar, Vanesa Pérez Sauquillo, Esther Giménez, Erika Martínez, Sofia Castañón y Ángela Álvarez. *Generación 2001. 26 poetas españolas (sin peajes)* está integrada por Begoña Callejón, Rocío Hernández Triano, Ariadna G. García, Ana Vega, Yolanda Castaño, Carmen Garrido, Marta López Vilar, Mertxe Manso, Vanesa Pérez-Sauquillo, Erika Martínez, Esther Giménez, Alejandra Vanesa, Ángela Álvarez Sáez, Ana Patricia Moya, Verónica Aranda, Sofia Castañón, Siracusa Bravo Guerrero, Saray Pavón, Elena Medel, Virginia Cantó, Laura Casielles, Marta Gómez Garrido, Martha Asunción Alonso, Alba González, Berta García Faet y Luna Miguel.

Sin embargo, la exposición de la obra en las redes no siempre se realiza de la misma manera. Erika Martínez concibe el formato del blog como el idóneo para poner en práctica modalidades de escritura como el libro de viajes —blog Faranji dedicado a un viaje en Etiopía— o experimentos literarios —blog Helsinki. Diario de una vigilia—. Con respecto a este último, Martínez explica:

*Helsinki. Diario de una vigilia es un experimento de escritura en directo y a contrarreloj que consistió en abrir un blog para actualizarlo durante veinticuatro horas, improvisando, sin utilizar notas previas y sin dormir. Según las condiciones que yo misma me impuse, debía publicar, como mínimo, una entrada cada hora. Convertirlo en un flujo continuo de ideas en vigilia. Luchar contra el sueño y servirme de él: permitir que el cansancio trastornara la lucidez. Escribir como una eremita en un espacio público. Corregir durante el periodo de escritura, pero interrumpir definitivamente escritura y corrección tras acostarme. Congelar los textos (cf. Rosal, 2016: 199).*

Otra modalidad de uso del blog se sustenta en la difusión de poemas de otros escritores. En este sentido, el blog de Sofía Castañón, "Mundo iconoclasta", se presenta como un prelude de su antología documental. De las veintiuna poetas seleccionadas para *Se dice poeta*, diecisiete ya habían aparecido en su blog sumando un total de ciento cuarenta y cinco entradas. Ana Gorriá emprende en *Cámara vacía* un compendio de obras de compañeras poetas similar al de Sofía Castañón. Dentro de esta modalidad de blogs, cabe mencionar el diseñado por Miriam Tessore, Emma Gunst (<http://emmagunst.blogspot.es> [2009-2018]), dedicado a publicar en exclusiva poesía escrita por mujeres. Desde su blog, Miriam Tessore da a conocer la obra de poetas que han sido silenciadas por la historia literaria o de poetas jóvenes que todavía no cuentan con una comunidad de seguidores tan nutrida. Bajo estos presupuestos, la obra de las poetas participantes en

Se dice poeta ha gozado de la atención de Tessore en varias de sus entradas.

Finalmente, los blogs también poseen la capacidad de creación de redes. Me refiero no sólo entre escritores y lectores, sino entre los propios poetas. El blog permite hacer visible el seguimiento de otros blogs. De este modo, el blog funciona como una lista de recomendaciones en la que es posible atisbar las interconexiones entre los escritores. La capacidad cohesiva de la sociedad literaria digital a través de esta herramienta fue puesta en marcha en España por Agustín Calvo Galán (1966-) a partir del blog *Las afinidades electivas* (<http://lasafinidadeselectivas.blogspot.es> [2016-2016]). Este blog reproducía un proyecto de conexión de escritores ya puesto en marcha en otros países<sup>7</sup>. El sistema de conexión se fraguaba por medio de las fórmulas “menciona a” y “mencionado por”. Cada autor incorporado al blog había sido mencionado por otro y, a su vez, mencionaba una lista corta de poetas. En el año 2010, Calvo Galán, al ser preguntado por el éxito del proyecto, respondía entre la sorpresa y el desbordamiento:

*¿Pretender? La verdad es que nunca he pretendido nada más que no sea crear un blog que interconecte poetas. Además, cuando comencé nunca me hubiera podido imaginar que el blog iba a llegar tan lejos. [...] Sí, si me hubieran dicho cuando comencé este blog, o bola de nieve de nombres, que iba a crecer de tal forma no lo hubiera creído. Y el blog sigue creciendo; yo soy solo el mecanismo que lo hace funcionar. Es por ello que siempre digo que la importancia de este proyecto se la da cada uno de sus participantes (cf. Martínez Morán, 2014: 240).*

Como apunta Calvo Galán, a través del mecanismo de la mención, la red de poetas que participaban en el blog iba creciendo dando como resultado una amplia antología de la poesía española y un denso mapa de

---

<sup>7</sup>El proyecto *Las afinidades electivas* también funcionó en Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Uruguay, Venezuela, Panamá (*Afinidades Panamá*), Italia (*Nomadi Mondì*) o Estados Unidos (*Elective Affinities*) (Martínez Morán, 2014: 237-249).

los vínculos entre los poetas incluidos. A través de este blog es posible apreciar la cadena de conexiones entre las poetas del documental *Se dice poeta* ya desde 2007. Medel menciona a Yolanda Castaño y Ana Gorría; Castaño a Miriam Reyes; Ana Gorría a Vanesa Pérez Sauquillo; Castañón a Alba González y Casielles; Alba González a Herrera Peralta, etc. Aunque actualmente este blog está disponible en la red su mecanismo de contactos se quedó petrificado en el año 2016 por decisión de Calvo Galán. Sin embargo, no es difícil encontrar otros blogs similares que continúan interconectando poetas como el dirigido por Miguel Floriano, *El país de Ammyt* (<http://elpaisdeammyt.blogspot.es> [2015-])<sup>8</sup>.

Sin embargo, las bondades del espacio virtual se diluyen por los mismos principios que la hacen crecer exponencialmente. Por un lado, la libertad de acceso a la web 2.0 nos coloca ante un espacio ingente donde difícilmente se puede esgrimir y encontrar el lugar de la poesía española actual más significativa. De acuerdo con Raúl Quinto: “Hay tal cantidad de información, de voces... que da la sensación de que no hay nada y de que ‘todo vale’” (2013: 197). Por otra parte, el control y la autonomía que el medio digital ofrece a los autores en los procesos de edición y difusión a través de herramientas como los blogs, también implica que el poeta se desdoble y adquiera las responsabilidades del editor, del agente, del distribuidor... A este respecto, José Luis Merino remite a las estadísticas que cuantifican la actividad de los blogs en España. Las cifras dan cuenta del progresivo desinterés hacia este modelo de producción de contenido:

*El uso de los blogs como lanzadera de proyectos personales o colectivos tuvo su auge a mediados de los 2000. La proliferación de blogs ha sido imparable en las últimas décadas, pero la*

---

<sup>8</sup>Aunque en este análisis se distinguen los blogs que desvelan las conexiones entre los poetas de un mismo mapa de aquellos en los que el autor del blog va posteando obras de escritores según su propio criterio, otros estudios los engloban bajo una misma categoría. Pujante Casales los denominó “blogs antología” (2014: 295-302). Junto a los tipos señalados, en una tipología más exhaustiva habría que incluir los blogs que recopilan reseñas y críticas (Pulido, 2012: 18-19).

*gran mayoría de blogs permanecen en estado de hibernación, con tasas de actualización bajas o muy bajas. En el informe sobre el estado de la blogosfera hispana de bitacorras.com de 2011 (<<http://bitacorras.com/informe/>>; último año en el que se realizó el estudio), de los 576.681 blogs indexados, el 81,34% tiene muy escasa actividad y un 11,03% tiene escasa actividad, dejando solo al 7,63% de blogs en español como activos o muy activos (2015: 197).*

La situación apuntada por Merino se cumple cuando repasamos los blogs de las poetisas que venimos mencionando. Muchos de ellos están congelados y los que continúan lo hacen debilitados con pocas actualizaciones. A este aminoramiento se suma la volatilidad de la permanencia y la fragilidad del contenido ante la inmensidad de la espacio virtual. En este sentido, Agustín Calvo hace notar en la portada del petrificado blog Las afinidades electivas: “Con el paso del tiempo irá alejándose cada vez más en las inmensidades del ciberespacio y se perderá como una lágrima en medio de la lluvia”. Finalmente, la pluralidad de estéticas y la ausencia de límites hacia lo entendido por poesía en el espacio virtual, ha propiciado que exista cierto consenso ante la idea del debilitamiento de la calidad del género que se publica en esta esfera.

Debido a las contrapartidas del espacio digital y, de acuerdo con Quinto, el objetivo del poeta sigue siendo publicar sus poemas en forma de libro y en papel (2013: 200). El espacio digital, aún con sus atributos de difusión y de libre experimentación, todavía es considerado para la élite lírica como un estadio relegado a un segundo plano y asociado con las etapas primerizas de la creación.

## 5. CONCLUSIONES

Cuando después de este análisis, se recupera el interrogante que ha dominado este artículo, ¿qué significa para una mujer decirse poeta en la web 2.0?, es posible advertir una doble tensión. Por un lado, las poetas se enfrentan, junto al resto de la comunidad literaria, a las nuevas tecnologías desde el debate por concebirlas como un circuito válido y legítimo para la producción y la publicación de sus obras o como un escaparate digital con el que acceder al tradicional y todavía hegemónico circuito literario del papel. Y, por otro lado, las poetas también afrontan la dualidad que el universo digital presenta de la figura de la mujer, a medio camino entre su empoderamiento y vulnerabilidad. Sin embargo, a la luz de iniciativas como *Se dice poeta* de Castañón o *La bella Varsovia* de Medel, la irrupción de lo digital en el panorama de la poesía actual, sí ha revelado al panorama de la poesía actual escrito por mujer cuánto eran de relevantes elementos del proceso literario que hasta ahora habían sido menos atendidos o relegados a favor de la labor única de escritura que se suponía que el/la poeta debía mantener. La comprensión de la importancia de la cohesión, la cooperación y las conexiones entre las poetas de esta generación ha provocado que sean ellas, sin tutelajes, las que estén llevando a cabo proyectos de creación y de producción literaria en el circuito del papel y en el digital que permitan que su participación no sea excepcional sino la normalidad en este, todavía desconocido, campo de la poesía española actual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (2009). *Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5144> [09/03/2018]).
- ALVARADO, E. (2016). “Javier Castillo, el chico del tren”. *El Mundo*, 15

- de julio (<https://goo.gl/h2aDXa> [20/03/2018]).
- BARABÁSI, A. L. (2002). *Linked*. Cambridge: Perseus.
- BEAUMONT, C. (2008). “Bill Gates’s dream: A computer in every home”. *Telegraph*, 27 de junio (<https://goo.gl/skx4oq> [20/03/2018]).
- BENÉITEZ, R. (2010). “Para una estética de lo variable: poesía y crítica en la red”. En *Malos tiempos para la épica: última poesía española (2001-2012)*, L. Bagué Quílez y A. Santamaría (eds.), 207-220. Madrid: Visor.
- BENEGAS, N. (2014). “La visibilización de las mujeres escritoras”. *La manzana poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica* 36, junio, 71-79.
- BURKE, S. (2016). “Crying on Camera: ‘fourth-wave feminist’ and the threat of commodification”. *Open Space of SFMOMA*, 17 de mayo (<https://goo.gl/pfw3MS> [22/03/2018]).
- BURT, R.S. (1982). *Towards a Structural Theory of Action: Network Models of Social Structure, Perceptions, and Action*. New York: Academic Press.
- CALVO GALÁN, A. *Las afinidades electivas*. Recurso en línea: <http://lasafinidadeselectivas.blogspot.es> [25/04/2018].
- CAMACHO, C. Carmen Camacho. Recurso en línea: <http://www.carmencamacho.net> [25/04/2018].
- CASIELLES, L. *Tres pies del gato*. Recurso en línea: <http://trespiesdelgato.com> [25/04/2018].
- CASTAÑO, Y. (e.l.). Yolanda Castaño. Recurso en línea: <http://yolandacastano.com/home.htm> [25/04/2018].
- CASTAÑÓN, S. (e.l.). *Mundo iconoclasta*. Recurso en línea: <http://mundoiconoclasta.blogspot.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (2008). *Últimas cartas a Kansas*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- \_\_\_\_ (2013). *La otra hija*. Gijón: Suburbia Ediciones.
- \_\_\_\_ (2014). *Se dice poeta. Una mirada de género al panorama poético contemporáneo*. Gijón: Sr. Paraguas Productora.
- CEDILLO, J. (2017). “Elvira Sastre: ‘Siempre me he sentido a salvo sola’”.

- El Cultural*, 10 de marzo (<https://goo.gl/wRo8b5> [25/03/2018]).
- CORDURA, J. (2014). *El día que se perdió la cordura*. Amazon.
- \_\_\_\_ (2017). *El día que se perdió la cordura*. Madrid: Suma de Letras.
- \_\_\_\_ (2018). *El día que se perdió el amor*. Madrid: Suma de Letras.
- ESPINOSA, E. (e.l.). Estíbaliz Espinosa. Recurso en línea: <https://estibalizespinosa.com> [25/04/2018].
- FLORIANO, M. (e.l.). *El país de Ammyt* Recurso en línea: <http://elpaisdeammyt.blogspot.es> [25/04/2018].
- FOTOPOULOU, A. (2016). *Feminist activist and digital networks: between empowerment and vulnerability*. London: Palgrave MacMillan.
- GALLARDO, S. R. (e.l.). *Retales de tormenta*. Recurso en línea: <http://retalesdetormenta.blogspot.es> [25/04/2018].
- GARCÍA MELLADO, I. (e.l.). *Tic, tac, toc, toc*. Recurso en línea: <http://soniasanroman.blogspot.es> [25/04/2018].
- GOLDATE, S. (1996). “The ‘Cyberflâneur’. Spaces and places on the Internet”. *Art Monthly* 91, 15-18.
- GONZÁLEZ SANZ, A. (e.l.). *Life from a trapeze*. Recurso en línea: <https://albagonzalezsanze.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (2013). *Parentesco*. Gijón: Suburbia Ediciones.
- GONZÁLEZ, D.; BARRUECO, J.Á. & FRUTOS, P. (2010). *La manera de recogerse el pelo. Generación blogger* (antología). Madrid: Bartleby Editores.
- GORRÍA, A. (e.l.). *Cámara de niebla*. Recurso en línea: <http://camaradeniebla.blogspot.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (e.l.). *Trans/versales. Encuentros entre poesía y arte*. Recurso en línea: <http://transversalespoesiayarte.blogspot.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (e.l.). Ana Gorriá. Recurso en línea: <http://anagorriaferriin.blogspot.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (2017). *Nostalgia de acción*. Oviedo: Saltadera.
- HALL, A. & WELLMAN, B. (1985). “Social networks and social support”. En *Social support and health*, S. Cohen & S. L. Syme (eds.), 23-41. San Diego, CA: Academic Press.

- HARTAMANN, M. (2004). *Technologies and Utopias: The Cyberflâneur and the Experience of being Online*. Baden: Nomos.
- HERMO, G. (2014). *Celebración*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- HERRERA PERALTA, S. (e.l.). *El futuro tiene forma de huracán*. Recurso en línea: <http://saraherreraperalta.com/elfuturotieneformadehuracan/es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_\_ (2010). *Sin cobertura*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- HUBBARD, R. (1983). *Machina ex dea: feminist perspectives on technology*. New York: Pergamon Press.
- IDENSEN, H. & KROHN, M. (1994). “Bildschirm-denken manual für hypermediale diskurstechniken”. En *Computer als Medium*, N. Bolz, F. Kittler & Ch. Tholen (eds.), 245-266. München: Fink.
- KADUSHIN, Ch. (2013). *Comprender las redes sociales: teorías, conceptos y hallazgos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- KIMBELL, L. (1997). *Cyberspace and subjectivity: the MOO as the home of the post-modern flâneur*. Recurso en línea: <http://www.soda.co.uk/Flaneur/flaneur1.htm> [24/01/2018].
- LEON, I. (2007). “Género en la revolución comunicacional”. En *Nosotras en el país de las comunicaciones: miradas de mujeres*, S. Chocarro Marcesse (ed.), 13-20. Barcelona: Icaria.
- LAZARSELD, P.F. & MERTON, R.K. (1954). “Friendship as a social process: a substantive and methodological analysis”. En *Freedom and control in Modern Society*, M. Berger (ed.), 18-66. New York: Van Nostrand.
- MANTILLA, J. (2018). “Los últimos superventas en español surgieron de Internet”. *El País*, 16 de marzo (<https://goo.gl/bpjrqe> [20/03/2018]).
- MARTÍN, I. (2018). “Javier Castillo, el escritor que empezó publicando en Amazon y logró batir a Patria”. *ABC*, 18 de abril (<https://goo.gl/vFDZwk> [20/03/2018]).
- MARTÍNEZ, E. (e.l.). Erika Martínez. Recurso en línea: <https://erikamartinez.es> [25/04/2018].
- \_\_\_\_\_ (e.l.). Faranji. Recurso en línea: [www.faranjifaranji.blogspot.com](http://www.faranjifaranji.blogspot.com)

- [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (e.l.). *Diario de una vigilia*. Recurso en línea: [www.diariodeunavigilia.blogspot.com](http://www.diariodeunavigilia.blogspot.com) [25/04/2018].
- MARTÍNEZ MORÁN, F. J. (2014). “Nuevas herramientas para el estudio de la poesía española contemporánea. La bitácora ‘Las Afinidades Electivas’”. En *Más allá de las palabras. Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, J. Badía Herrera, R. Durá Celma, D. Guinart Palomares y J. Martínez Rubio (coords.), 237-249. Valencia: Universidad de Valencia.
- McPHERSON, M.; SMITH-LOVIN, L. & COOK, J.M. (2001). “Birds of a feather: homophily in social networks”. *Annual Review of Sociology* 27, 415-455.
- MEDEL, E. (e.l.). Elena Medel. Recurso en línea: <http://elenamedel.com> [25/04/2018].
- MERINO, J. L. (2015). “Literatura y nuevas tecnologías”. *Iberoamericana* 15.57, 193-205.
- MIGUEL, L. (2011). *Tenían veinte años y estaban locos*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- \_\_\_\_ (2017). “Cuando ser escritora es sinónimo de humillación, desigualdad y acoso sexual”. *Playground Magazine*, 21 de marzo (<https://goo.gl/zqiFsX> [17/04/2018]).
- MOSEY, A. (2015). “The digital artista who’s dating a teddy bear”. *Dazed*, 9 de abril (<https://goo.gl/Zi8N9P> [18/03/2018]).
- MUKAROVSKI, J. (1970). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Planeta.
- NAVARRO, M. (2014). “‘Se dice poeta’”. *Pikara*, 24 de julio (<https://goo.gl/tW3re1> [27/03/2018]).
- PÉREZ-SAUQUILLO, V. (e.l.). Vanesa Pérez-Sauquillo. Recurso en línea: <http://vanesaperezsauquillo.com> [25/04/2018].
- POROMBKA, S. (1996). “Der elektronische Flaneur als kultfigur der netzkultur”. *Zeitschrift des Künstlerhauses Bethanien* 4, 16-19.
- PUJANTE CASALES, B. (2014). “Los blogs como antologías literarias”.

En *Studies in philology: linguistics, literatura and cultural studies in modern languages*, G. Alcaraz Mármol y M. M. Jiménez-Cervantes Arnao (eds.), 295-302. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

- PULIDO TIRADO, G. (2012). “La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio”. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 1.2, 29-38.
- QUINTO, R. (2013). “La poesía después de Internet”. En *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, L. Bagué Quílez y A. Santamaría (eds.), 193-206. Madrid: Visor.
- REYES, M. (e.l.). Miriam Reyes. Recurso en línea: <http://miriamreyes.com> [25/04/2018].
- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2011). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya.
- ROMERO, L. (e.l.). *Son poemas*. Recurso en línea: <http://sonpoemas.blogspot.es> [25/04/2018].
- ROSAL NADALES, M. (2016). “La poesía en los tiempos del blog. Jóvenes poetas españolas”. *Sociocriticism* 31.1, 181-207.
- ROSAL NADALES, M. & HERMOSILLA, M. Á. (2014). “Generación 2001. 26 poetas españolas (sin peajes). Antología de inéditos de joven poesía española”. *La manzana poética* 37.
- RÖTZER, F. (1995). *Flanieren in den Datennetzen*. Recurso en línea: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/2029/1.html> [24/01/2018].
- SAN ROMÁN, S. (e.l.). Sonia San Román. Recurso en línea: <http://soniasanroman.blogspot.es> [25/04/2018].
- SASTRE, E. (e.l.). *Relocos y recuerdos. El mérito es de la musa*. Recurso en línea: <http://bleuparapluiie.blogspot.com> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (2013). *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*. Madrid: Lapsus Calami.
- \_\_\_\_ (2014). *Baluartes*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- \_\_\_\_ (2015). *Ya nadie baila*. Granada: Valparaíso Ediciones.

- \_\_\_\_ (2016). *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*. Madrid: Visor.
- SASTRE, E. & BATISTA, E. (2018). *Aquella orilla nuestra*. Madrid: Alfaguara.
- TESSORE, M. (e.l.). Emma Gunst. Recurso en línea: <http://emmagunst.blogspot.es> [25/04/2018].
- VALENCIA, L. (2011). “El arte de la novela y las nuevas tecnologías”. En *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, S. Montesa (ed.), 181-195. Málaga: AEDILE.
- WATTS, D.J. (1999). “Networks, dynamics, and the small”. *American Journal of Sociology* 105.2, 493-527.

Recibido el 7 de junio de 2018.

Aceptado el 6 de julio de 2018.



## TIEMPOS DE CELERIDAD: LA POESÍA A GOLPE DE *TWEET*<sup>1</sup>

FAST TIMES: POETRY BY TWEETS

**Olga ELWES AGUILAR**

Universidad de Castilla-La Mancha

Olga.Elwes@uclm.es

**Resumen:** Pretendemos con este trabajo repasar el cambio de paradigma que ha supuesto la entrada de las nuevas tecnologías en nuestra concepción de la vida y de la literatura, señalando constantes características de este nuevo espacio virtual como son: el hipertexto, la oscilación, la interacción, lo pluridimensional, la superación de la linealidad estructural tanto en el escritor como en el lector y docente, así como el acto poético sin mediadores tradicionales. Para ello, centraremos nuestra mirada en algunos ejemplos de poesía en *Twitter*, muy acorde con las nuevas generaciones de poetas y lectores o usuarios digitales, cuyo alcance aún parece inabarcable.

**Palabras clave:** Nuevas Tecnologías. Hipertextualidad. Poesía. *Twitter*.

**Abstract:** In this article, we pretend to review the modern paradigm changes through New Technologies related to the fact they have deeply

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado del proyecto de investigación I+D “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales” (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad / FEDER.

transformed the conception of human living and literature reading in present times. Some constant patterns in network will be pointed out by experts as: hypertext, oscillation, multidimensional focus and a kind of overcoming of structure linearity in the new procedures of writing and reading. Then, we will analyse some examples of poetry in Twitter, according to present generation of poets and readers, even its impact in the web stays currently immeasurable.

**Key Words:** New Technologies. Hypertextuality. Poetry. Twitter.

## 1. TIEMPOS DE CELERIDAD: EL CAMBIO DE PARADIGMA

Resulta ciertamente una obviedad señalar cómo los tiempos han y están cambiando a ritmo vertiginoso y, con ellos, nuestra particular manera de interpretar y de leer el mundo. Desde el punto de vista que aquí nos interesa —el género poético en las redes—, muchos han sido los estudios específicos al respecto desde finales del ya pasado siglo XX hasta los presentes albores del siglo XXI en que nos encontramos. El 25 de julio de 2014 aparecía un artículo en un medio de prensa de gran tirada nacional, titulado “La poesía estalla en las redes”, en el que se describía un nada tímido despunte editorial del género poético en el sector de una juventud tatuada y habitual usuaria y seguidora de plataformas digitales como *Facebook*, *Twitter* y *Youtube*:

[...] *hay un público joven receptivo ante la poesía, sin miedo a fórmulas híbridas y experimentales, deudoras de las vanguardias. ¿Es éste un fenómeno juvenil? “Es joven porque esa es la generación que entiende la Red y ha crecido con ella, pero no van a desaparecer cuando cumplan años. Hay muy buenos jóvenes premiados, que empezaron en internet como Berta García*

*Faet o Guillermo Morales”, dice Carlos Pardo, poeta que puso en marcha en 2004 el festival de Cosmopoética, convocatoria que demostró que era posible llenar los bares y plazas de Córdoba con el reclamo poético (Aguilar, 2014)<sup>2</sup>.*

Del mismo modo y desde el punto de vista de la investigación, numerosos expertos tanto extranjeros como nacionales se han planteado cómo han cambiado las nuevas tecnologías nuestro acceso a la información y, por consiguiente, nuestra percepción de la realidad en cuanto a la recepción del mensaje artístico bajo todas sus formas. No obstante, y tal y como nos señalaba hace algunos años ya la profesora e investigadora de la Universidad Complutense de Madrid Amelia Sanz en un pertinente estudio que apunta las ventajas e inconvenientes, así como las potencialidades y obstáculos de la lectura a través de las redes:

*Desde luego, la simple utilización del soporte electrónico no resuelve las dificultades cognitivas que plantea el proceso de comprensión de textos electrónicos. Un ordenador no es garantía de innovación ni de calidad.*

*Tenemos que aprender de las buenas prácticas en iniciativas pioneras como la Victorian Web de George Landow (<http://www.victorianweb.org/>) o el proyecto Perseus (<http://www.perseus.tufts.edu/>) dirigido por Greg Crane y Elli Mylonas en Brown University, como de las más recientes. El desarrollo de software es aún limitado pero interesante: Collex puede ser muy útil cuando trabaja con bases de datos como N I N E S (Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship: <http://www.nines.org/>), desarrollada por Jerome McGann (Universidad de Virginia), Textmachina (<http://www.textmachina.uzh.ch/project>) una iniciativa coordinada por Stefan*

---

<sup>2</sup>[https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html](https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html) [06/07/2018].

*Hofer (Universidad de Zurich) o CULTOS en la Universidad de Tel-Aviv (<http://www.cultos.org>) (Sanz, 2009: 108).*

Precisamente, tanto ella como su compañera Dolores Romero llevan años abordando y cuestionándose el concepto clave de “hipertextualidad”, cuyas reflexiones pueden leerse en su completa obra de doble autoría: *Literatures in the Digital Era. Theory and praxis* (2007), fruto de un brillante y pertinente proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología español denominado “Escritorios electrónicos para las literaturas”<sup>3</sup>. Basándonos en los prolijos estudios de ambas, coincidimos en que Internet no es ya tan sólo y simplemente una extensa fuente global de comunicación instantánea y eficaz, sino que permite del mismo modo el acceso a la cultura, transformando así, como medio y soporte, los conceptos tradicionales del saber más antiguo y erudito al ponerlo al alcance de todos, de cualquier persona que disponga de acceso a la red (Romero, 2012: 269-290). Como señala esta última autora en su excelente repaso teórico y estado de la cuestión, titulado “De lo analógico a lo hipermedia: vías de entrada a la literatura digital”, aunque han sido diversos y variados los trabajos en castellano dedicados a lo literario en las redes —las reflexiones pioneras de Talens (1994), Romera Castillo (1997 y 2010; además de ed. 1997) y Aguirre Romero (1997); la atención a la cultura electrónica de Moreno Hernández (1998); la crítica a la irrupción interactiva por Vouillamoz (2000); el repaso cronológico de Rodríguez de las Heras (2001 y 2004); así como los más recientes planteamientos tanto de Vega (2003) como de Borràs (2005 y 2008), por citar tan sólo algunos botones de muestra—, aún queda mucho por hacer en el vasto campo de la investigación en Humanidades digitales (Romero, 2012: 286). Precisamente, en nuestra opinión, porque el corpus es ingente e inabarcable, además de multilingüe, polisémico, voluble, interactivo y, en algunas ocasiones, efímero.

Recientemente y en el mismo año (2012), aparecieron en

---

<sup>3</sup>Así como su más reciente título en lengua castellana: Romero López y Sanz Cabrerizo, eds. (2008), *Literaturas del texto al hipermedia*.

nuestro panorama editorial dos obras que vienen a corroborar el interés y la imperiosa necesidad de reflexionar sobre este cambio de paradigma lector —si bien cuestionado por especialistas en la materia como Borràs (2008)— y, en consecuencia, un cambio igualmente pertinente de rol o de posición tanto del mercado editorial como de nuestra manera de informarnos, comunicarnos y, sin lugar a dudas, de aprender. Nos estamos refiriendo, en primera instancia, al ensayo *Elogio del texto digital: claves para interpretar el cambio de paradigma*, del profesor de la Universidad Complutense de Madrid José Manuel Lucía Megías, en cuyas páginas iniciales se muestra ya:

[...] cómo a lo largo de la historia cada vez que ha aparecido una nueva tecnología —como lo fue en su momento la misma imprenta— se desatan los miedos que acompañan a las incógnitas que produce la posible deriva de la innovación tecnológica (Sáez Rivera, 2012: 95).

Miedos, incógnitas y caminos por transitar y desbrozar aún a los que dedicó igualmente la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC, de la que somos miembros) un riguroso volumen titulado *Ciberliteratura y Comparatismo* (Alemany Ferrer y Chico Rico, 2012). Nos encontramos ante un valioso compendio de trabajos académicos presentados en el mes de septiembre de 2010 en la Universidad de Alicante, pioneros entonces en dicho objeto de estudio y en nuestro país, y ciertamente bien pertinentes; de entre los que queremos rescatar esta cita a continuación, por lo que tiene de “oscilante” la materia que nos ocupa:

*Las hipótesis de Chistiane Heibach, defendidas en Literatur im Internet (2000), ilustran de modo ejemplar las dificultades de un teórico de la literatura ante la literatura digital y los riesgos de tornar invisible por una mirada miope el objeto de investigación. Su propuesta sugiere una teoría de hipertextos e hipermedia*

*en constante elaboración, verificación y modificación a partir del análisis de experimentos concretos que hoy circulan en la red digital de internet. Este proyecto teórico en movimiento, presentado por la autora como teoría y práctica interactiva de una estética cooperativa, acentúa la necesidad de elaborar métodos híbridos, flexibles, que permitan tematizar y discutir los procedimientos de la investigación científica con relación a las formas alteradas de una literatura, cuya casa ha dejado de ser el libro impreso aprisionado entre dos tapas. En este espacio transicional entre teoría y práctica, emergen momentos de tensión y fricción que acompañan la construcción de una moldura heurística para los análisis concretos de la literatura digital.*

Para continuar:

*Según la autora, la propuesta necesita ser entendida a partir del énfasis sobre el concepto de “oscilación”, que permite situar las nuevas formas de expresión de los hipertextos literarios como “movimientos oscilantes” entre diversos sistemas semióticos. El movimiento de oscilación permite fundar los nuevos fenómenos literarios electrónicos en el modelo dinámico del movimiento, porque éste corresponde al proceso infinito entre diversos niveles y aspectos de los medios electrónicos, que crean algo nuevo a partir de los juegos cooperativos de los sistemas sociales, culturales, mediáticos y técnicos articulados por el ordenador. Los escenarios construidos nunca adquieren un escalón definitivo y acabado en función de las múltiples interacciones en curso y en función de los constantes movimientos de transformación. Por eso el énfasis sobre la oscilación (Krieger Olinto, 2012: 187).*

En la misma línea de planteamiento del cambio de canon o de

paradigma, gracias a los alcances y avances masivos de las nuevas tecnologías, Sanz apuntaba acertadamente en otro trabajo anterior cómo todos hemos de adaptarnos y modificar nuestros roles tradicionales dadas las múltiples interrelaciones que se producen a ritmo vertiginoso en este nuevo espacio no fijado ni impreso en papel; en especial y en su opinión, los docentes de literatura:

*Mientras tiene lugar una virtualización masiva de los fondos de nuestras bibliotecas, lo cierto es que los profesores de literatura no sabemos cómo dar a leer estos nuevos textos. Porque son “nuevos”: espacios semánticos pluridimensionales, son también objetos espaciales inscritos físicamente en la pantalla, capaces de movilizar operaciones cognitivas que permiten construir la coherencia textual. Y no tenemos claro aún cuál ha de ser la codificación espacial específica que irá ligada al desarrollo de cada tipo de lectura literaria, sea o no en modo experto. Sí sabemos que no sirve el modo imagen ni basta el formato txt. Mejor haremos si acudimos a los maestros de la caligrafía china (cuyos principios armónicos no distan tanto de los nuestros ergonómicos) y a toda la tradición literaria que lleva de la miniatura y su mayúscula al caligrama, del ut pictura poesis al último poema digital.*

Para proseguir a continuación:

*Mal que nos pese, la lectura “sabia” no es la única, ni siquiera es “la” lectura. Frente a los riesgos de la lectura intensiva, analítica, excesivamente intertextual o enciclopédica, ofrezcamos una escritura creativa y colaborativa con medios electrónicos. Frente al solipsismo de la lectura extensiva, ofrezcamos el placer de una inmersión en la ficción como medio de conocer por relatos.*

*Muchas lecturas electrónicas son posibles. Queda por determinar qué nuevas experiencias estéticas y qué operaciones intelectuales aporta el nuevo soporte a las lecturas literarias: qué comparación de textos, qué jerarquización de ideas, qué transferencia conceptual. Pero cada para qué exige un cómo: una movilización de recursos cognitivos, una relación diferente entre el espacio y el tiempo (Sanz, 2009: 109).*

Coincidiendo con la argumentación anterior, en la página web <https://www.poemas-del-alma.com/blog/taller/el-texto-digital>, encontramos ya desde el inicio una absoluta declaración de intenciones bajo el título de “el texto digital”, firmada por Julián Pérez Porto, el 14 de octubre de 2008. Insiste el autor en su blog en la idea mayoritaria y compartida de que el método más usual para la lectura hasta el siglo XX había sido la impresión en papel; es decir, la lectura lineal. Si bien algunos escritores como el argentino Julio Cortázar y su famosa *Rayuela* de 1963 habían intentado romper dicha linealidad discursiva —experimentando y jugando en prosa con un afán vanguardista innovador propio de aquellos tiempos—, nos hallamos ahora con el soporte y respaldo de las nuevas tecnologías en que dicho carácter lineal no es tan rígido, sino espacialmente multiforme y pluridimensional:

*Lo que Cortázar no llegó a vivir fue la irrupción del texto digital, que suma numerosas posibilidades a la lectura. La interactividad permitida por este tipo de textos es imposible en el mundo impreso.*

*Los textos publicados en Internet o en otros medios digitales (como un CD) se basan en el hipertexto, es decir, en la posibilidad de seguir diversos enlaces (links) y elegir cómo continuar la lectura. Por ejemplo, el lector puede estar leyendo una noticia en un diario digital y, antes de llegar al final, seguir*

un enlace que lo lleva a otra noticia o a otro medio.

*De esta forma, más allá de que el proceso de lectura no se haya modificado en su esencia, el carácter lineal ya no es tan rígido.*

Para continuar:

*Por otra parte, el texto digital trasciende las palabras escritas, ya que suele incluir elementos multimedia (audios, videos, animaciones, etc.) que complementan la lectura.*

*Así como lo digital modifica la actividad del lector, también supone un cambio en el trabajo del escritor. Si bien pueden existir textos digitales que se limiten a las palabras escritas (incluso sin presentar enlaces), las nuevas tendencias suponen la inclusión de las mencionadas características multimedia e interactivas para enriquecer los textos (Pérez Porto, 2008)<sup>4</sup>.*

Cambios, por tanto, no solo en el público lector y en el trabajo del escritor sino también una cierta difuminación o anulación —total o parcial— de la jerarquización tradicional del mundo literario a través de figuras mediadoras en el pasado tales como la del editor o del crítico literarios; gracias y precisamente a la posibilidad de relación directa con el público lector sin intermediarios que ofrecen los entornos multimedia digitales. En este sentido, resulta pertinente aludir al reciente trabajo de Celis Sánchez (2017), en el que la autora y compañera de nuestra institución académica (Universidad de Castilla-La Mancha) nos aporta igualmente una visión renovada o actualizada del esquema tradicional jakobsiano de la comunicación en su tránsito de analógica a digital por lo que tiene, y según su criterio, de:

*[...] espacio multimodal o hipermodal, si entendemos que puede conjugar texto, audio (música, voz) e imagen, ya estática, ya en*

---

<sup>4</sup><https://www.poemas-del-alma.com/blog/taller/el-texto-digital> [06/07/2018].

*movimiento, y que dependerá también de la voluntad de uso del emisor y de la capacidad receptiva del oyente* (Celis Sánchez, 2017: 190).

Sin lugar a dudas, el fenómeno afecta a todo tipo de literaturas, tanto las consideradas canónicas o aquellas injustamente relegadas o menos consideradas como la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) —igualmente dentro de nuestros intereses de investigación—, si bien actualizada en este sentido y puesta al día en las redes sociales, como así nos lo demuestran los más recientes trabajos al respecto de Rovira Collado (2011 y 2015). Pero pasemos seguidamente a centrarnos en el tema de nuestro interés específico aquí: el género poético en la plataforma virtual o interfaz *Twitter*:

## **2. LA POESÍA EN TIEMPOS DE *TWITTER*: ALGUNOS EJEMPLOS**

Para comenzar este nuevo epígrafe, cabe decir que con “poesía en la red” no nos estamos refiriendo al concepto de “poesía electrónica” analizado por Adell en su estudio semiótico sobre la “e-poesía” (2004: 138-148), donde el estudioso de la Universidad Oberta de Catalunya realiza un repaso cronológico del género desde los inicios en la Alemania de 1959, a través de prácticas literarias generadas por programación informática “[...] cuando un ingeniero, Théo Lutz, y un lingüista, Max Bense, consiguieron programar un ‘calculador’ para generar los primeros versos por ordenador de la historia [...]” (Adell, 2004: 138). De igual modo, tampoco nos vamos a referir a determinadas experiencias vanguardistas en el ámbito de la poesía electrónica como los poemas de lectura única —lo que se ha venido a llamar en lengua francesa “*un poème-à-lecture-unique*”, en términos de Philippe Bootz, o “de usar y tirar”, coloquialmente hablando—, concebidos todos ellos bajo el principio de que cada poema sólo puede ser generado una sola vez y que será definitivamente destruido, una vez acabada su ejecución. Si bien el autor catalán en su comunicación —presentada en el Congreso

de la Asociación Española de Semiótica que tuvo lugar en Logroño en el año 2002—, ofrece ejemplos concretos tanto de poesía animada como de poemas de lectura única como nuevos modelos de creación poética, quiso entonces más bien poner de manifiesto los desafíos que, sin lugar a dudas, la literatura electrónica viene planteando a semióticos y a teóricos de la literatura en los siguientes términos:

*Identificando lo que de novedoso, relevante y también problemático aporta la “e-poesía” como es la introducción de la temporalidad en lo escrito (que acerca la poesía electrónica a la literatura oral, pero también a la imagen en movimiento cinematográfica), la existencia de un autor que trabaja en la creación de potencialidades, más que de concreciones, o la concepción de la poesía electrónica por ordenador como una escritura en potencia que se hace acto, mediada por el ordenador, únicamente gracias a la colaboración del lector. Son aportaciones que nos dan a entender que de la relación literatura-informática están apareciendo y que nos sugieren nuevas maneras de practicar la escritura y de gozar de la lectura (Adell, 2004: 146-147).*

¿Qué es poesía, por tanto, en tiempos digitales? nos planteamos nosotros, al igual que la famosa interrogación de Gustavo Adolfo Bécquer y, más coetáneamente, Begoña Regueiro en un trabajo académico (2012). En este sentido, resultaría sensato conservar las definiciones de lo poético heredadas de la tradición y considerar la red como un medio más de comunicación por lo que tiene de instantáneo, de interactivo y de multimodal, sin olvidar esta máxima clarividente del clásico Horacio: “Tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad y dar lo que conviene a naturaleza y años cambiantes” (Regueiro, 2012: 247).

No creemos en este punto del artículo necesario definir *Twitter*

como interfaz o red social, pero quizá sí sea pertinente recordar que comenzó su andadura en 2006 en Estados Unidos (California); al igual que resaltar anecdóticamente que tan sólo hace diez años —a principios de 2008—, apenas contaba con dieciocho personas en su plantilla laboral. Sin lugar a dudas, una de sus más recientes e importantes novedades ha sido la de multiplicar por dos la capacidad de los caracteres permitidos: de los iniciales 140 a los actuales 280; permitiéndonos de esta manera mayor expresividad o prolijidad sin la necesidad de condensar ni de resumir al extremo nuestros *tweets* o tuits, en versión castellana<sup>5</sup>. Por todo ello, los términos de “*follower*”, “*hashtag*” o “*trending topic*” (TT) actualmente no son ajenos a casi nadie con acceso a Internet, dado que en los medios de comunicación más tradicionales como el periódico impreso o digital, o bien la televisión, aparecen con frecuencia muchos de ellos, e incluso programas de gran audiencia televisiva se etiquetan en dicha plataforma para compartir las informaciones (breves líneas, enlaces a artículos periodísticos o vídeos de contenidos multimedia) con la finalidad de que los usuarios de *Twitter* asientan o discrepen, apoyen con el icono del corazón (equivalente al “me gusta” en la red social *Facebook*), o simplemente “*retwitteen*”.

A este respecto, José Luis Orihuela establece diez marcadas características sobre dicha plataforma virtual, recogidas en un artículo de nuestro interés de Concepción Torres Begines (2016), de la Universidad de Huelva, a propósito del concepto de “*tuitertura*”, con no pocos detractores en los tiempos actuales, como igualmente nos reconoce la autora en su trabajo. A continuación, detallamos las características:

*1) Asimétrico. Una red social de relaciones optativas (seguir/ser seguido), en la que no se requiere consentimiento mutuo entre los usuarios.*

---

<sup>5</sup>Término ya reconocido y aceptado desde la última actualización on-line de nuestro *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=asqoMGb> [06/07/2018].

- 2) *Breve. Un formato de escritura limitado a 140<sup>6</sup> caracteres por mensaje.*
- 3) *Descentralizado. Una arquitectura variable multipunto-multipunto definida por las decisiones de cada usuario.*
- 4) *Global. Un servicio disponible en varias lenguas y en todo el planeta (incluso en la Estación Espacial Internacional).*
- 5) *Hipertextual. Un entorno de lecto-escritura en el que cada mensaje contiene enlaces por defecto (el usuario y el enlace permanente del mensaje) y en el que el uso del símbolo @ (arroba) y del signo # (numeral) genera enlaces de manera automática.*
- 6) *Intuitivo. Un concepto de aplicación y una interfaz web orientados a usuarios no expertos, basados en la simplicidad y la facilidad de uso.*
- 7) *Multiplataforma. Una aplicación con la que se puede interactuar desde clientes de mensajería, de correo, de SMS, navegadores web y sus extensiones, navegadores de sobremesa, portátiles, netbooks, tablets, móviles y redes sociales.*
- 8) *Sincrónico. Una temporalidad definida por la vertiginosa fugacidad del timeline en el que tienden a coincidir los tiempos de publicación y de lectura.*
- 9) *Social. Un conjunto de comunidades y relaciones definidas por cada usuario.*
- 10) *Viral. Una plataforma que, merced a su carácter global, social y sincrónico, facilita la rápida circulación y multiplicación de los mensajes (Torres Begines, 2016: 385-386).*

Desde el punto de vista de lo social, es igualmente innegable reconocer el valor de esta red de comunicación en cuanto a información minuciosa e instantánea de la realidad, que ha congregado y desarrollado cierto activismo político-social de masas e implicación ciudadana en

---

<sup>6</sup>A día de hoy, 280 caracteres como ya hemos apuntado más arriba.

recientes acontecimientos tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras; de hecho, tan es así que *Twitter* está censurado en países como Irán, China, Turquía, Egipto y Corea del Sur<sup>7</sup>. De ser un canal inicialmente concebido para actualizaciones personales, ha pasado paulatinamente a ser una vía o medio para la comunicación instantánea, la conversación libre y espontánea, o bien una “cháchara sin sentido” (Boyd, 2009)<sup>8</sup> —en su acepción original—, así como de comentarios o debates políticos de toda índole y calado. *Twitter* ha demostrado en un breve espacio de tiempo:

[...] *su capacidad para facilitar la emancipación informativa de los ciudadanos. Esto ha despertado el interés de la dirigencia política y también ha llamado la atención de la comunidad investigadora que viene destacando aquellas facetas de Twitter que lo hacen idóneo para una comunicación avanzada* (Moya Sánchez y Herrera Damas, 2015: 1).

Por su parte, Gomes-Franco se interesó en revisar las nuevas estrategias comunicativas o de *marketing* editorial de algunos escritores españoles actuales tales como Rosa Montero, Arturo Pérez-Reverte o Lorenzo Silva —bien presentes y activos en la red a través de *Twitter*—, concluyendo que la restricción de espacio de este canal presupone un ejercicio de síntesis para el autor, al mismo tiempo que una continua presencia y cierta rutina de *microblogging*, que garantiza y visualiza del mismo modo:

[...] *la construcción de una imagen y una marca personal más cercanas y transparentes que las que suelen ofrecer los canales tradicionales, incidiendo a menudo en los intereses personales*

---

<sup>7</sup>Véase al respecto “Usos e impacto social” en <https://es.wikipedia.org/wiki/Twitter> [06/07/2018]

<sup>8</sup>Recuperado de [http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2009/08/16/twitter\\_pointle.html](http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2009/08/16/twitter_pointle.html) [06/07/2018].

*de los escritores. Se observa asimismo una autopromoción que camina hacia la horizontalidad pese a que presente aún vestigios de verticalidad propia de la comunicación tradicionalmente impuesta y unidireccional* (Gomes-Franco, 2016: 231).

Sin embargo, nos interesa aquí y ahora señalar algunos perfiles de *Twitter* en castellano que hemos seguido a lo largo de estos meses para ilustrar estas líneas hasta ahora demasiado teóricas. Destacaremos de entre nuestras preferencias: @An-Mill, *Poemas sin tinta* (Londres); @Poemasguerra; @Poemastillados (*poemasastillados.blogspot.com.es*); *Poemas y canciones* o @poemasgirl; @Poemas\_del\_alma (como red social de poetas y *blog de literatura*); *Poemas y libros* @Librosdepoemas, al más puro estilo *haiku*; @Anaquel poético, con muchísima información sobre novedades poéticas y premios literarios; @Círculo de poesía, definido como “el mejor mapa de la poesía hispanoamericana actual”, con sede en México y, en especial, @AcciónpoéticaL (Venezuela), por su gran cantidad de seguidores, así como por su presentación de “aldea global” a través de breves versos entresacados de los espacios públicos de la calle en diferentes lugares de habla hispana, de entre los que reproducimos a continuación alguna imagen:





Un tipo de poética, por tanto, breve, sencilla, eficaz, cotidiana y al alcance de todos los internautas (o democratizada) que se difunde desde hace años y poderosamente rápido ahora en la red *Twitter con gran aceptación, y que nos ha hecho recordar y traer a colación esta hermosa cita de Maulpoix, cuando se cuestiona sobre la muerte actual del poema; quizá más bien y en nuestra particular opinión, transformación y adecuación a los tiempos actuales, como ya nos había aconsejado hace siglos visionariamente Horacio en la cita destacada más arriba:*

*Escribir consiste entonces en forzar los pasajes, abrir las brechas en nuestro encierro. Ahí la temática insiste en el marco de las puertas y los tragaluces, en lugar de las ventanas cerradas que fascinaban a Baudelaire y al joven Mallarmé. A propósito de Giacometti, Jacques Dupin escribe: “La soledad se cierra sobre el hombre pero el destino del hombre es esforzarse sin descanso, sin esperanza, para abrir una brecha en el muro de su prisión”. Los poemas son semejantes a estrechas aspilleras por donde se filtran o se escapan algunas líneas de claridad, algunos motivos resplandecientes (Maulpoix, 2016: 120).*

### **3. A MODO DE CONCLUSIÓN (ABIERTA) O SENDAS POR EXPLORAR**

Nos gustaría comenzar este epígrafe de cierre o de colofón de nuestro recorrido —a día de hoy sincrónico, aunque ineludiblemente pluriforme y abierto, como venimos argumentando desde el principio de estas páginas, dada la propia naturaleza instantánea, voluble, global o bien local, dispersa o efímera de la materia que nos ha ocupado a lo largo de todas estas líneas precedentes— con la siguiente certera, hermosa y clarividente cita en lengua francesa:

*Le texte est immuable sur le papier, sa lecture est unique ; par*

*contre, sur l'écran il a une durée, des temps forts, des temps faibles qui influencent et changent la lecture n'excluant pas la contradiction. Il y a un temps d'attente, puis un temps (le moment) d'apparition, ensuite un temps de présence qui est la somme d'états statiques, cinétiques, scintillants ou non scintillants, latents ou réel du texte, ensuite vient le temps (l'instant) de la disparition, qui est généralement suivi d'un temps d'écho* (Papp, 2008: 95-96).

Efectivamente y a fecha de hoy, nos enfrentamos a un panorama de la poesía en *Twitter* con otro sincrónico modelo de creación poética (libre y espontánea; extensible e interactiva; democrática y sin mediadores tradicionales; si bien restringida en la actualidad a 240 caracteres, como ya hemos apuntado en varias ocasiones más arriba), o bien ante el más tradicional paradigma poético diacrónico de nuestra tradición literario-cultural u otras, que viene a reproducir divulgando en la red imágenes y/ o palabras en pequeñas dosis de creadores poéticos canónicos bien consagrados, conocidos y reconocidos por todos. La poesía en *Twitter*, pues, dadas sus principales características de inmensa e incontrolable apertura, de profusa variedad y multimodalidad semiótica, es inasible en nuestra opinión y en la de muchos otros estudiosos al respecto; así como los intereses y diversos variados y amplísimos para el lector o usuario-consumidor actual de poesía en la red.

Desde nuestro particular punto de vista y tras este nutrido recorrido a través de diferentes calas teóricas, lo más interesante de este nuevo canal o medio de comunicación actual y de difusión virtual que supone la herramienta, interfaz o plataforma de *Twitter* es la factible y constante interacción que se produce entre el emisor y receptor tradicionales —a través de un muy sencillo “me gusta” (o icono del corazón en dicha red virtual) o bien del “retweet”—, con el propósito o afán de compartir nuestros más variados o plurívocos intereses con nuestros seguidores. De esta manera, con tan sólo un ágil click, podemos mostrar y evidenciar

virtualmente nuestros gustos o preferencias personales (“locales”, pues) al resto de la comunidad (o “aldea global”) que permanece o transita en línea y divulgando, así pues, exponencial e inabarcablemente un breve texto o sentencia poética condensada —al más puro estilo tradicional haiku o greguería vanguardista ramoniana— que nos ha llegado por dicho canal y tocado literaria, emocional y humanamente hablando.

Con todo ello, se trataría ahora más bien y desde el punto de vista de la investigación o de la crítica especializadas, a partir de este estado de la cuestión que presentamos hoy y aquí (mañana no sabemos...), de abordar y de replantear desde nuestra particular óptica y nuevas dinámicas comunicativas actuales una nueva hermenéutica que conjugue y ponga de manifiesto eficaz, y al mismo tiempo analógica y digitalmente hablando, “el hipertexto equiparado no a la narrativa sino a la poesía, por su capacidad única para crear imágenes y metáforas nuevas con cada uno de sus enlaces” (Ferrari Nieto, 2012: 144). Pues, sin lugar a dudas, el inmenso por inasible reto que tenemos en adelante los estudiosos en la materia es el de restablecer y repensar “un nuevo canon para la literatura digital”, en palabras de Ana Cuquerella Jiménez-Díaz en su tesis doctoral (2015: 292-302).

Igualmente, a nuestro parecer, ha de saberse bien y diferenciar entre la calidad literaria de lo publicado en las redes sociales de la pura “charlatanería” —aludiendo, de nuevo, al origen del nombre de esta interfaz de nuestro interés—, siendo ésta otra de las grandes claves o cuestiones: ¿qué es poesía o buena poesía en la red...? En este sentido, nos gustaría traer a colación aquí una interesante reflexión particular del escritor tinerfeño Fernando Delgado quien, al ser interrogado el mes de junio del pasado año 2017 a propósito de la presentación de su obra *El huido que leyó su esquila* —“un tratado sobre la culpa”, en sus propias palabras—, dejaba entrever un cierto escepticismo frente a la idea de que las nuevas tecnologías puedan contribuir en un futuro inmediato y positivamente a la inevitable transformación y recuperación económica del mercado editorial:

*No soy tan optimista. Sí pienso que el nuevo libro digital a lo mejor genera otros modos o comportamientos de lectura, pero... me hace mucha gracia porque parece que los modernos han descubierto la poesía, y eso es porque un verso y un tuit parecen la misma cosa. Han descubierto en la simplicidad el valor de un verso. Y no tienen nada que ver. En lo barato se ha descubierto el valor de una nueva literatura y, si nos descuidamos, llamamos poesía a eso: al disparate<sup>9</sup>.*

En otras palabras: democratización, divulgación virtual, profusión o acceso masivo y exceso de información en la red no suponen garantía alguna de calidad literaria, sino más bien de “vulgarización” —en el buen sentido del término<sup>10</sup>— o eficaz e instantánea recepción de los textos poéticos en este particular caso; textos que nos llegan puntualmente y a través de notificaciones de las redes sociales que consultamos por el medio o canal de comunicación de las pantallas de nuestros dispositivos portátiles de uso privado y personal sin la necesidad, hoy en día, de acudir o bien a una librería o bien a una biblioteca pública.

Así las cosas, es un hecho constatado en la actualidad que el género poético estalla o inunda las redes —tal y como venimos esgrimiendo desde las primeras páginas de este trabajo—. Ahora bien, habría que acudir en nuestra opinión e indefectiblemente de nuevo al canon sociocultural-literario, y como siempre, para dilucidar entre la buena y la mala literatura y ser, en consecuencia, capaces o competentes de distinguir como receptores, lectores o usuarios de Twitter entre el buen verso o composición poética o el disparate... En este sentido, una interesante y reciente tesis doctoral defendida en nuestro contexto académico (Cuquerella, 2015) —bajo la

---

<sup>9</sup>*Dragaria. Revista canaria de literatura: <https://dragaria.es/fernando-delgado-verso-tuit-poesia-disparate/> [09/07/2018].*

<sup>10</sup>*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=c5YWSUZ> [06/07/2018].*

dirección de la ya aludida especialista en la materia Dolores Romero—viene a incidir en la dificultad, por tanto y precisamente, de fijar dicho canon tan coetáneo y propio de estos tiempos un tanto angustiosos o agónicos de celeridad; pues resulta inmensa e incontrolablemente abierto, ya que podemos encontrar en la red al mismo tiempo la mejor tradición heredada de nuestras letras —hispanicas, en este caso— más consagradas, junto a nuevas textualidades aún por estudiar a través o mediante dichos soportes digitales. La mayor dificultad para interesados o hermenéuticos de la literatura estriba, pues, en dilucidar que el campo de investigación es global, plurívoco y totalizador, aunque pueda acoger y abordar, igualmente y sin lugar a dudas, lo individual, particular o local. En dicho reciente estudio de Cuquerella (2015), se insiste prolijamente en que las obras digitales tienden a reproducir los modelos analógicos, por lo que Twitter —en este caso de nuestro interés— sería más bien un altavoz difusor o propagandístico de la tradición cultural-literaria y de la memoria colectiva de nuestros autores más consolidados o canónicos; además de un medio de expresión democratizado para cualquier usuario que quiera, pueda o necesite voluntariamente expresar su sentir poético y emocional a golpe de tweet.

Coincidimos, del mismo modo y ya al final, con la siguiente cita en cuanto a la difusión y recepción de la información que nos llega instantáneamente a diario a través de las cada vez más desarrolladas nuevas o novísimas tecnologías y bien presentes en nuestras vidas y quehaceres cotidianos, para convertirla, asumirla y transformarla en conocimientos “de consumo propio” y para otros y, en cierta medida, soltar o difundir en la red social perdiendo al mismo tiempo el rastro, el origen o la fuente del emisor tras su difusión en Internet (los llamados fakes, en ocasiones):

*El texto digital, como modelo de una segunda textualidad, ha de estar pensado directamente para su visualización en una pantalla de ordenador; aprovechar las posibilidades de la hipertextualidad en concepción y programación, y no debe*

*intentar remedar modelos textuales analógicos, sino indagar nuevas posibilidades en las que debe primar la capacidad de relacionar información (por creador, lector y el propio medio) más allá de las fronteras o limitaciones actuales. Por ello, se trata de trascender la mera acumulación de información para entrar en una segunda fase de desarrollo tecnológico, con “programas cada vez más transparentes, codificación universal, facilidad de digitalización y de creación de enlaces hipertextuales, donde se prime la automatización...”, que faciliten el hallazgo de nuevos modelos de difusión y participación, de arquitectura u organización de la información para convertir la información en conocimiento (Sáez Rivera, 2012: 98).*

Ya para finalizar, decía el especialista en sistemas informáticos Enrique Dans que *Twitter* estará cada vez más presente en nuestras vidas:

*[...] en tarjetas de visita, anuncios impresos, en televisión o en vallas publicitarias [...] como feedback directo para los clientes, como canal de comunicación, como push de noticias corporativas en lugar de esas anticuadas y apolilladas notas de prensa... vamos a ver Twitter hasta en la sopa (L.M., 2009: 22).*

Seamos lectores o consumidores astutos coetáneos y aprovechemos, por tanto, la oportunidad que nos ofrece este muy reciente medio o canal informático multimodal (de diez años apenas de existencia) no solo para informarnos; congregarnos colectivamente en manifestaciones de calado político o social —como ha ocurrido en el pasado y sigue sucediendo tanto aquí como allá—; exponernos bien personalmente con nuestro propio ideario o anecdotario vital; promocionarnos en el caso de las grandes o medianas empresas o de las variadas personalidades con fines ciertamente comerciales; sino también y más importante si cabe, como un espacio cultural y de reflexión comunitaria y global que nos haga entrega al instante

de breves textos, en muchas ocasiones acompañados por una imagen (muy cerca, por tanto y en estos casos, de la poesía visual), que nos permitan —insistimos así y en consecuencia—, disfrutar de la literatura en pequeñas dosis o píldoras.

Haciendo aquí y ahora un pertinente paralelismo o guiño al panorama cultural-musical —y tal como apuntó en el ya pasado siglo XX el gran compositor visionario que fue el malogrado John Lennon, alma de la banda británica Los *Beatles*—, en aquella su época —que él consideraba por aquel entonces e igualmente tiempos de ritmo vertiginoso, cambiante, reivindicativo y de celeridad informativa, personal y artístico-vital y global— no había tampoco por aquel entonces mucho espacio ni tiempo real, en su particular opinión para la poesía; aunque sí para la canción: “Una canción es algo que camina solo, un poema es una persona desnuda. ¿Mis canciones poesía? Yo no escribo poesía, simplemente la canto. No hay tiempo para leerla, pero sí para escucharla” (Manzano, 2015: 10).

Resulta obvio que aún es demasiado temprano para valorar tanto la efectividad como la resonancia de dicha expansión o alcance social y estético de la poesía a través de *Twitter*, porque estamos, de hecho y de lleno, inmersos en dichos tiempos modernos o post-modernos de vertiginosa celeridad y de profusión de la información instantánea y nos faltan, en consecuencia y por tanto aún todavía, tanto perspectiva como prospectiva temporal.

En este sentido, ya se planteó José Manuel Lucía Megías en su *Elogio del texto digital* (2012) si los nuevos modelos y estructuras de pensamiento y de comunicación supondrían la muerte del libro impreso o si bien, por el contrario, puedan considerarse en adelante otros y nuevos caminos o sendas auxiliares y perfectamente compatibles por donde transitar y difundir masivamente dicha nueva textualidad.

Para concluir finalmente, un par de títulos impresos en papel vienen, por su parte, a hacernos cuestionar la augurada y anunciada “muerte del libro tradicional” (Aguirre Romero, 1997) o bien el bibliocentrismo de nuestra sociedad y civilización coetáneos (Polastron, 2006); sin duda

alguna, heredada de una tradición rica y nutrida a través de los siglos. Se trata en esta ocasión de *Poetuits: micropoemas de buen rollo para dar y tomar* (Serrato, 2015), o bien de *La literatura en un tuit* de la especialista Laura Borràs (2017). En cualquiera de los casos y para cerrar o abrir optimistamente nuestro recorrido, la poeticidad impresa o no que nos llegue como objetivo o finalidad y esencia —bien sea a través de los soportes tradicionales; bien sea mediante nuestras pantallas o dispositivos móviles digitales— a la intimidad del ser y el estar, del hogar, del sentir o —lo que es lo mismo— del (p)acto íntimo que supone y supondrá por siempre la lectura o comunicación artístico-literaria a través de los tiempos y del reposo, del silencio o de la maduración e integración de saberes personales y de emociones pasadas o de la cotidianidad que ha desencadenado y desencadenará en nuestra opinión y por siempre este vivo diálogo y (p) acto de lectura o de comunión creativa-receptora poética o espiritual, que connota y supone siempre el acto comunicativo entre un autor, poeta o tuitero en los tiempos actuales que desea expresarse y un receptor o lector concreto, sea bien usuario-consumidor o *follower* de *Twitter* en pasadas y recientes épocas respectivamente, denota por siempre el íntimo, emotivo, connotativo y transformador hecho y acto de leer, en nuestra particular y personal antes, ahora y en el porvenir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELL, J. E. (2004). “Poéticas electrónicas: una aproximación al estudio semiótico de la e-poesía”. En *Arte y Nuevas Tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, M. Á. Muro Munilla (coord.), 138-148. Universidad de la Rioja / Fundación San Millán de la Cogolla (en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940132> [06/07/2018]).
- AGUILAR, A. (2014). “La poesía estalla en las redes”. *El País*.

- Babelia* (en línea: [https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html](https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html) [06/07/2018]).
- AGUIRRE ROMERO, J. (1997). “El futuro del libro”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 5 (en línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm> [06/07/2018]).
- ALEMANY FERRER, R. y CHICORICO, F. (eds.) (2012). *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC.
- BOYD, D. (2009). “Twitter: ‘pointless babble’ or peripheral awareness + social grooming?”. En [http://www.zephorie.org/thoughts/archives/2009/08/16/twitter\\_pointle.html](http://www.zephorie.org/thoughts/archives/2009/08/16/twitter_pointle.html) [06/07/2018].
- BORRÀS CASTANYER, L. (2005). “Teorías literarias y retos digitales”. En *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Laura Borràs Castanyer (ed.), 23-78. Barcelona: Editorial UOC.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Pero ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles”. En *Literaturas del texto al hipermedia*, D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (coords.), 273-289. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2017). *La literatura en un tuit*. Sant Cugat: Símbol Editors.
- CELIS SÁNCHEZ, M. A. (2017). “El hipertexto o el nuevo espacio comunicativo multimodal”. *Revista de Humanidades Digitales. Humanidades Digitales Hispánicas. Innovación, globalización e impacto* 1 (en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/16675> [06/07/2018]).
- CUQUERELLA JIMÉNEZ-DÍAZ, A. (2015). *El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica*. Tesis de doctorado, dirigida por Dolores Romero López, Universidad Complutense de Madrid.
- FERRARI NIETO, E. (2012). “Preámbulo para una hermenéutica del hipertexto”. *Bajo palabra. Revista de Filosofía* 7, 141-151.
- GOMES-FRANCO y SILVA, F. (2016). “Estrategias comunicativas de escritores españoles en Twitter”. *Revista Mediterránea de*

*Comunicación 7*, 231-254.

- KRIEGER OLINTO, H. (2012). “Literatura digital: una nueva relación entre teoría y práctica experimental”. En *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 181-189. Alicante. Universidad de Alicante / SELGYC.
- L. M. (2009). “Twitter: la vida en 140 caracteres”. *Escritura pública* 60, 20-22.
- LEHMAN, D. (2016). “Poetas análogos, tiempos digitales”. *Poéticas* 1, 127-135.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2012). *Elogio del texto digital: claves para interpretar el cambio de paradigma*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- MANZANO, A. (2015). *Antología poética del rock*. Madrid: Hiperión.
- MAULPOIX, J. M. (2016). “Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética (breve historia de una crisis)”. *Poéticas* 1, 11-125.
- MORENO HERNÁNDEZ, C. (1999). *Literatura e hipertexto: de la cultura manuscrita a la cultura electrónica*. Madrid: UNED.
- MOYA SÁNCHEZ, M. y HERRERA DAMAS, S. (2015). “Cómo puede contribuir Twitter a una comunicación política más avanzada”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 774, 1-14.
- PAPP, T. (2008). “Formes poétiques virtuelles & ordinateur”. *Revista Texto Digital* 1, 90-101.
- PÉREZ PORTO, J. (2008). “El texto digital”. *Poemas del alma*. En <https://www.poemas-del-alma.com/blog/taller/el-texto-digital> [06/07/2018].
- POLASTRON, L. X. (2006). *La grande numérisation: Y a-t-il une pensée après le papier?* París: Denoël.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2012). “¿Qué es poesía?: la literariedad en la poesía digital”. En *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura*

- y *comparatismo*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 233-248. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, A. (2001). “Nuevas tecnologías y saber humanístico”. En *Año mil, año dos mil: dos milenios en la Historia de España*, L. A. Ribot García, R. Villares Paz y J. Valdeón Baroque (eds.), 2, 227-244. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- ROMERA CASTILLO, J. (1997). “Literatura y nuevas tecnologías”. En *Literatura y multimedia*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 13-82. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (2010). “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”. *Epos* 26, 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf> [06/07/2018]).
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (1997). *Literatura y multimedia* (Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías). Madrid: Visor Libros.
- ROMERO LÓPEZ, D. (2012). “De lo analógico a lo hipermedia: vías de entrada a la literatura digital”. En *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 269-290. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC.
- ROMERO LÓPEZ, D. y SANZ CABRERIZO, A. (2007). *Literatures in the Digital Era. Theory and praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- ROMERO LÓPEZ, D. y SANZ CABRERIZO, A. (eds.) (2008). *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos.
- ROSAL NADALES, M. (2016). “La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas”. *Sociocriticism* 31, 181-207.
- ROVIRA COLLADO, J. (2011). “Literatura infantil y juvenil en internet: de la Cervantes Virtual a la LIJ 2.0. Herramientas para su estudio y difusión”. *Ocnos* 7, 137-151.
- \_\_\_\_ (2015). “Redes sociales de lectura: del libro de cara a la LIJ 2.0”.

*Investigaciones sobre lectura* 3, 106-122.

- SÁEZ RIVERA, D. M. (2012). “Elogio del texto digital: Claves para interpretar el nuevo paradigma de José Manuel Lucía Megías”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 49, 93-101 (<http://www.ucm.es/info/circulo/no49/saez.pdf> [06/07/2018]).
- SANZ, A. (2009). “Otras e-lecturas son posibles”. *Texto Digital* 2, 92-111. (<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2009v5n2p92/13188> [06/07/2018]).
- \_\_\_\_ (2012). “Literaturas e-comparadas: hacia un mapa de utilidades electrónicas para un comparatismo de hoy”. En *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 301-313. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC.
- SERRATO, C. (2015). *Poetuits: micropoemas de buen rollo para dar y tomar*. Barcelona: Alienta Editorial.
- TALENS, J. (1994). *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*. Valencia: Episteme.
- TORRES BEGINES, C. (2016). “Literatura en Twitter. A propósito del Twitter Fiction Festival”. *Castilla. Estudios de Literatura* 7, 382-404.
- VEGA, M. J. (coord.) (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum.
- VOUILLAMOZ, N. (2000). *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Recibido el 12 de junio de 2018.

Aceptado el 9 de julio de 2018.

## LA POESÍA EN LA ERA DE INTERNET

### POETRY IN THE INTERNET AGE

**Pablo JAURALDE POU**

Universidad Pompeu Fabra

clasicoshispanicos@gmail.com

**Resumen:** Este artículo reflexiona sobre las implicaciones que tiene producir poesía en la era de la cultura digital y que incluye en diversos aspectos de la misma (creación, lectura, difusión, distribución...). Detiene la mirada en los cambios que la irrupción de las redes sociales ha traído consigo, de manera que podamos pensar en el cambio de paradigma que ha supuesto.

**Palabras clave:** Poesía digital. Redes sociales.

**Abstract:** This article reflects on the implications of producing poetry in the era of digital culture, which includes several aspects (creation, reading, dissemination, distribution...). It analyzes the changes that the irruption of social networks has brought with it, so that we can think about the paradigm shift that it has supposed.

**Key Words:** Digital poetry. Social Networks.

Mucha variedad de versos en la nueva era. Decían que a la época del libro y la lectura, a la cultura del libro, iba a suceder la cultura de la imagen; y algo de eso hay, pues entre las generaciones más jóvenes se observan movimientos que transforman el modo de conectar con los demás o con lo que pasa: el abandono de la televisión, el acceso individual a otros modos de comunicación —fundamentalmente visuales—, el desarrollo galopante de la técnica en la carrera de las comunicaciones, haciendo añicos lejanías, distancias, tiempos, etc. en efecto nos encarrilan hacia esa nueva era, es indudable, con un matiz en el que yo sigo creyendo a pesar de todo: no desaparecerá la vieja cultura del libro y de la escritura, convivirá con las nuevas.

Sobre ese auge que acarrear los tiempos modelando conductas e ideologías actúan, a su vez, otros nada desdeñables que crecen a su amparo, fundamentalmente con los mismos fines: publicidad, mercantilismo, liberalismos, etc. En muchos casos, como veremos, degradan el campo que cultivan. Con todo eso tenemos lo que se podría llamar hoy “la cultura actual”, que a su vez se desarrolla de modo impar según qué comunidades, es decir, según se implante de una u otra manera. Por desgracia, en nuestro país, esa implantación se realiza de manera burda y torpe, probablemente para favorecer aún más a las clases privilegiadas —que manipulan el cotarro— y para entorpecer cualquier posibilidad de cultura real que abra el juicio crítico.

¿Qué lugar ocupan los versos en todo este tinglado? Los versos vienen colgados de una tradición que los ennoblece, probablemente que los falsea también, como sesgo personal que ennoblece individualmente a quien los practica. En realidad yo suelo defender la “creación”, en este caso de versos, de poesía, como lugar en donde se espacia la libertad; es decir, como espacio libre al que se asoma el individuo para un “lo que me dé la gana”; pero eso es otro cantar.

De varias maneras aparece el creador y la criatura de versos en la nueva era digital de la cultura de la imagen. Una es para encarrilar hacia esos modos los viejos versos que constituyen nuestra tradición literaria:

libros electrónicos, por ejemplo, o transmisión digitalizada de lo que hasta ahora era la vieja cultura escrita, acompañada o no de otros ingredientes (pintura, música, representación, fotos, dibujos, etc.). La otra es la aparición de versos y poesías en los llamados “círculos sociales”, es decir, en el sistema de medios que sostienen en estos momentos la cultura de la imagen.

Cualquiera que frecuente esos lugares sabe de lo que estoy hablando. Los viejos géneros literarios hace tiempo que padecen o disfrutan de esa acometida que proviene de las necesidades de adaptarse a otro modo de transmisión. Esa es la razón por la que triunfa el microrrelato, como bien se sabe (cabe en una pantalla); o por la que proliferan los nuevos poetas que asoman a las llamadas redes sociales: todo el mundo quiere expresar “su intimidad”, porque esa es la idea generalizada sobre la poesía.

Es curioso —y ya vamos a ir señalando peculiaridades de la nueva cultura escrita— los poetas consagrados, en su mayoría, no utilizan esos medios, ni para los versos ni, por supuesto, para otras modalidades de creación. Vamos, yo no he visto versos de las generaciones anteriores en los media, parece que hay una desvalorización “cervantina” en ese descenso a la divulgación o que —en muchos géneros— hay una defensa del *copyright* en el caso de relatos. Hace muy poco intenté editar en una colección electrónica un relato de Luis Landero... La editorial que tenía la exclusiva ni me contestó. Es lo normal.

Y sin embargo, sí que hay versos, bastantes versos, circulando de modo electrónico, *on line*; curiosamente son los más jóvenes (¿los no consagrados?) los que asoman allí, y algún poeta impenitente —como yo, que los escribo sistemáticamente—. Pero ya empiezan a publicarse revistas, colecciones, etc. Hay como un choque generacional muy curioso entre los viejos poetas que consagró la cultura escrita y los nuevos que se sirven de la cultura de la imagen; en medio, como otras veces, cantautores y raperos; pero con esa misma característica, los consagrados no llevan a medios digitales más que lo que venden. Luego están las páginas oficiales, que son un elemento más de la propaganda, como las de Leonard Cohen,

Bob Dylan, etc. que caben en el enorme compartimento de “publicidad”, en donde todo se mezcla, verdades y mentiras, porque quien lo paga no es quien lo lee, sino quien publicita, matiz que, una vez más, contribuye a la degradación de la cultura de ese campo.

Quizá sea más interesante que observar el juego de olas que mueven a unos y otros centrarse en el tipo de poesía que asoma digitalmente. Hago de memoria un recorrido por algunos de los recursos habituales (facebook, blogs, twitter, instagram...). La tentación, casi siempre, es acompañar a los versos de otros ingredientes a los que se presta la digitalización, particularmente la presentación visual y la música. Si se trata de un híbrido de cultura escrita y cultura de la imagen su propia naturaleza parece que lo pide: y con esa forma se presenta abundantemente, más mejor con ilustraciones visuales (pintura, dibujo, películas, fotos, etc.) que con ilustraciones musicales, porque esas ya existían en otros géneros híbridos, como la ópera, el rap, o la canción del cantautor.

Es curioso, el canal de transmisión solicita ese acompañamiento, pero al mismo tiempo adelgaza la posibilidad de la entrega: a nadie se le ocurriría publicar una sección de un libro o un libro entero en una página de un blog o en una entrada de Facebook. Tampoco un poema extenso. Como en el caso de los microrrelatos, el canal impone una cierta contención expresiva del creador. Es bastante probable que todos tengan o hayamos tenido momentos fugaces de inspiración súbita, con un par de versos en el magín, que se pueden airear fácilmente, y a veces con éxito y aplauso. Muchos poetas, muchos momentos de creación, mucha brevedad. Es más difícil, complicado o sabe dios qué mantener esa inspiración a la larga, quizá; por eso podrían tener más valor los que consiguen sobrepasar esa inspiración súbita. En realidad, si uno se atiene a unos cuantos saberes técnicos —muy pocos y muy sencillos— se detecta enseguida quién es poeta de ocasión y quién oficia de poeta, aun cuando el “oficio” de poeta sea tan poco loable. La melodía de cualquier verso lo indica, de manera harto clara las más de las veces; y eso, para quien lo sabe, es un índice razonable para moverse en la selva de la poesía digital.

Pero aún nos queda algo más que comentar. La naturaleza misma de los versos o del poema, ¿de qué modo se ve afectada por su propagación digital? Curiosamente, no se va más allá —y ya es mucho ir— de lo que era la poesía publicada en generaciones anteriores. Desde que Delaunay redactó el *Transiberiano* —ya superamos el siglo, estamos en 1912— la poesía ha hecho todo tipo de piruetas consigo misma y en la página de un libro: ya no puede ir más allá más que desnaturalizándose, lo que también ha hecho, por cierto. Más allá está el laboratorio, al margen de la creación quizá.

Y ese es el panorama de la poesía digital actual, sobre el que me queda por añadir alguna cosa más. Quien esto escribe fundó, organizó y mantiene una colección de *Clásicos Hispánicos* en formato electrónico, que va por los 100 títulos, en donde está todo (Quijotes, Celestinas, Unamunos, Lorcas, etc. véase <http://www.clasicohispanicos.com/> [20/03/2018]) ¿De qué manera esa modalidad ha influido en los versos? Transgrediendo hábitos y maneras. Lo mismo se puede editar en un solo volumen todos los *Episodios Nacionales* que las *Coplas* de Jorge Manrique. El formato electrónico permite el acordeón en la presentación, la manejabilidad del repertorio clásico o moderno: lo mismo podemos editar una “loa” que una “parte” de comedias; un solo romance que toda la serie del romancero viejo. Quizá eso contribuya a apreciar y valorar de otra manera nuestro patrimonio literario. También hemos jugado a romper hábitos editoriales consagrados y poco fiables, como la edición con miles de notas que se llevan la creación a lejas tierras; o hemos desterrado a páginas impertinentes las variantes —para eruditos—, o hemos controlado el prólogo o la introducción, como esos delantales de centenares de páginas que nos torturan antes de leer el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz... Bastantes cosas, desde luego.

La fugacidad de la imagen es una de las propiedades de la poesía y de los versos. Ocurre que cuando uno se asoma a una de esas ventanas, pantalla de por medio, el paso incesante de tiempo e imágenes es inexorable y los versos que leí ayer, por ejemplo, 24 horas después han quedado enterrados en la masa de noticias, como una cosa más, entre bromas,

noticias, proclamas, curiosidades..., el almanaque condena al olvido los versos, a no ser que alguien quiera copiarlos y guardarlos: mi experiencia es que eso no ocurre. Como la vieja poesía efímera del barroco o como las canciones del juglar o como los romances del ciego. Parece normal, por tanto, que el vate, imbuido de tradiciones “inmortales”, quiera preservar su creación y, si la entrega a la pantalla, además la conserve para publicarla, por ejemplo. Es una situación que se repite.

Si yo miro ahora, por ejemplo, la actualidad poética de Facebook, veo que aparecen poetas de muy diverso tipo, opinando en general (Ana Gorriá, Francisco Díaz de Castro, Almudena Guzmán, Mercedes Cebrián, Benigno Domínguez Cuesta, Gema Palacios, Inés de la H, María do Cebreiro, Carlos Piera, Ángeles Mora, Pablo Casado...), pero no escriben versos, opinan sobre lo que va ocurriendo, algunos con opinión literaria. De vez en cuando se anuncia la presentación de un libro de poesía, en lugar ajeno (una librería, un café, etc. como la gira de Eduardo Espina, la presentación de Isabel Giménez Caro, los libros que presenta Sandro Luna, el colectivo que acaba de sacar Pablo Casado...). Y normalmente la pátina literaria, a veces poética, va asociada a alguna voz amiga (la invasora de Víctor Manuel Irún Vozmediano, la noble tarea de Juan Manuel Macías, que mantiene una buena revista en doble formato, digital y en papel; etc.) También ocurre que, de vez en cuando, se nos recuerdan versos conocidos o menos conocidos de poetas mayores o menores (Juan Antonio Masoliver, Piedad Bonnett, Félix Grande...), el recuerdo de Juan de Loxa. En esos momentos, se aprovecha el medio para centenarios, aniversarios y otras circunstancias.

En medio de este fragor encuentro poesía de Fati Zah, José Lapaz Romero, Bienvenido Morros (en catalán), Jose Manuel Lucía cita a Rosana Acquaroni, etc. En realidad hay pocas entradas centradas en creación poética. En este caso solo encuentro “Tribu de poetas...”. Son mayores las mixtas, por ejemplo Lorca cantado por Emiliano Valdeolivas. Todo esto dependerá del círculo (“amigos”) en el que uno se mueva, pero presumo que en mi caso podría ser representativo, en líneas generales.

Un último ejemplo, el del libro anunciado de Pablo Casado, en Visor, con el bonito título de *Estos días alegres y este sol de la infancia*, que acaba de aparecer y aún no he leído. Asoma la publicidad, como dijimos, y las referencias nos señalan que es un libro colectivo en el que han intervenido muchos poetas de las hornadas recientes. Quisiera traerlo a colación, sin embargo, de cómo el rigor desciende en las páginas comunes de la cultura de la imagen, lo que no hubiera ocurrido de manera tan simple en el ámbito —viejo— de la cultura escrita. Ese título en un libro colectivo a Antonio Machado utiliza dos alejandrinos que, probablemente, nunca escribió Machado. Lo que pasa con esos versos se dijo (en el congreso de la AIH de Buenos Aires, hace años) y se ha publicado con detalle, como puede verse, entre otras, en<sup>1</sup>:

- <http://hanganadolosmalos.blogspot.com.es/2012/09/estos-dias-azules-y-este-sol-de-la.html>
- <http://hanganadolosmalos.blogspot.com.es/2013/08/los-ultimos-versos-de-antonio-machado.html>
- <http://hanganadolosmalos.blogspot.com.es/2013/07/nuevo-episodio-en-la-batalla-de-los.html>

Y esa coda nos sirve para introducir y acabar con un elemento más, el de las citas digitales, que todavía, sin duda, no han encontrado su formato, pues es un disparate emplear términos abstractos que nadie puede recordar.

Veremos a ver cómo se va moviendo todo.

Recibido el 15 de mayo de 2018.

Aceptado el 28 de junio de 2018.

---

<sup>1</sup>Último acceso: 20/03/2018.



**APROXIMACIÓN A LA POESÍA ELECTRÓNICA  
ESCRITA POR MUJERES EN ESPAÑOL: BELÉN GACHE  
Y ALEX SAUM<sup>1</sup>**

AN APPROACH TO ELECTRONIC POETRY  
WRITTEN BY WOMEN IN SPANISH: BELÉN GACHE  
Y ALEX SAUM

**Laura LOZANO MARÍN**

Universidad de Granada

lozanomarin@ugr.com

**Resumen:** El propósito de este artículo es estudiar una serie de características comunes de la literatura y poesía electrónica y, a partir de estas denominaciones, analizar cómo funcionan las creaciones electrónicas y poéticas de escritoras contemporáneas como son Belén Gache y Alex Saum. Asimismo, en este análisis se establecerán las diferencias y elementos comunes de ambas poetas.

**Palabras clave:** Humanidades digitales. e-poesía. Poesía electrónica. Belén Gache. Alex Saum.

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado del proyecto “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales” (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad / FEDER.

**Abstract:** The purpose of this article is to study a series of common characteristics of the literature and electronic poetry and to analyze how the electronic and poetic creations of contemporary writers such as Belén Gache and Alex Saum work. Also, in this article the differences and common elements of both poets will be studied.

**Key Words:** Digital humanities. e-poetry. Electronic poetry. Belén Gache. Alex Saum

## 1. POESÍA ELECTRÓNICA: UNA PARTE DE LAS HUMANIDADES DIGITALES

Los cambios tecnológicos son inseparables de los cambios sociales y culturales, así, con el auge y desarrollo de las tecnologías digitales asistimos a nuevas formas de leer, comprender y escribir poesía. Surgen nuevas formas de textualidad como la poesía generada por ordenador, también denominada poesía electrónica, e-poesía, poesía digital o ciberpoesía. Como explican María Engberg y Jay David Bolter (2011) en las últimas décadas la literatura electrónica ha pasado de centrarse únicamente en el hipertexto y en los generadores automáticos de texto para desarrollar un amplio rango de nuevas formas de literatura electrónica, como son, entre otras, la e-poesía, los *codeworks*, las ficciones *social media* o las narrativas hipermedia.

Cabe entonces preguntarse qué es la literatura electrónica que engloba a la e-poesía. Joan-Elles Adell (2004: 138), afirma que la literatura electrónica es una literatura en fase de formación y en continuo desarrollo, por lo que no se podría formular una definición concreta y exacta sobre qué es la literatura y poesía electrónica. Sin embargo, hay definiciones de estudiosos de esta literatura que intentan aportar una idea general sobre este concepto, es el caso de Philippe Bootz, poeta electrónico francés co-

fundador en 1989 del grupo L.A.I.R.E.<sup>2</sup>, que define la literatura digital en *Les Basiques: la littérature numérique* de la siguiente forma:

*Nous désignerons par “littérature numérique” toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme médium et met en oeuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium (Bootz, 2006).*

La definición de Bootz puede generar una pregunta que muchos críticos se han planteado antes; ¿es la e-literatura cualquier texto literario que aparece en la pantalla del ordenador o cualquier otro dispositivo digital? La respuesta sería negativa ya que la literatura electrónica es explícitamente creada y diseñada para su lectura, edición y uso digital y se aprovecha de las ventajas que le ofrece esta tecnología (Sánchez-Mesa, 2010: 140). Por tanto, en esta línea, más actual y acertada es la definición de literatura electrónica que ofrece la Electronic Literature Organization: “refers to works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer”.

En el caso de la e-poesía, los críticos y estudiosos han intentado definir una serie de características generales que se dan con frecuencia en este tipo de piezas poéticas. Así, Begoña Regueiro (2012: 239-240) condensa las características que Bootz aplica a la poesía electrónica en sus diferentes artículos y que definirían de alguna forma las bases de la e-poesía. Establece que la literatura electrónica se debe entender como un proceso generador y no simplemente como un resultado obtenido. A su vez, defiende que la temporalidad irrumpe en lo escrito, lo que asemejaría a este tipo de poesía a las artes vivas. Por otro lado, explica que se produce un

---

<sup>2</sup>Grupo formado por Philippe Bootz, Frédéric Develay, Jean-Matieu Dutey, Claude Maillard y Tibor Papp. A su vez, este grupo se vincula a la revista *Alire*, que fue la primera revista regular de poesía digital del mundo (Vuillemin, 2005: 174) en la que publicaban creaciones digitales y textos teóricos sobre literatura digital.

desplazamiento del concepto tradicional de obra, ya que la parte de la programación, normalmente, no está destinada a la lectura, pero sí que entraría en el proceso artístico y creador. Otra de las características fundamentales que Bootz señala es la interactividad. Este término es para algunos críticos objeto de controversia, puesto que la interactividad puede establecerse de diferentes formas y en mayor o menor medida, sin embargo con el mero hecho de que el lector inicie el poema electrónico clicando y navegando por la pantalla ya implica una mínima interacción con el poema y el medio informático. En esta línea, el poeta francés también menciona el *transitorio observable* para denominar a los elementos que aparecen en la pantalla en tiempo real producidos por el programa y estipula que pueden existir diferentes *transitorios observables* según la lectura que se esté haciendo, ya que, en multitud de ocasiones, la poesía electrónica permite más de una lectura según la interacción que el lector aplique en esa pieza poética.

Asimismo, en este tipo de poesía la materialidad con la que se trabaja es totalmente distinta, ya que esta es el medio digital, así y como apunta Laura Borrás (2005: 50), el texto establecería un compromiso con la materialidad de su medio haciendo que el contenido y la forma que lo aloja no puedan entenderse si están separados. Bootz (1999) a la hora de estudiar y analizar este tipo de literatura, afirma que los medios informáticos que se utilizan para su creación modifican la manera de concebir la propia creación literaria en su totalidad y, por tanto, estos medios no solo contribuirían en la construcción y difusión de esta literatura. Esta noción erradicaría las ideas más conservadoras de la crítica que establecen que las nuevas tecnologías aniquilan la literatura, ya que lo que pretenden es transformarla con nuevas realizaciones digitales, con nuevas formas de lectura y de creación.

En esta línea, Adell (2004: 142) establece dos planteamientos que se deben tener en cuenta en el estudio de la e-poesía. El primero es la concepción de que la lectura de un texto electrónico generado por ordenador rompe con la tradicional lectura de textos en formato impreso. La acción de leer sigue consistiendo en captar y percibir los signos que ha desarrolla-

do el escritor, pero la forma en que se lee esta escritura es una experiencia radicalmente nueva en la que se supera el formato fijo de la página. De hecho, y como apunta Alex Saum (2017), estos textos perderían su significado expresivo si se imprimieran, puesto que son textos creados con el ordenador para ser leídos en el ordenador como ocurre con la mayoría de literatura electrónica. El segundo planteamiento tiene que ver con que “la poesía electrónica no es únicamente una poética de la pantalla” (Adell, 2004: 142), sino que es también una poética de la programación; esto quiere decir que la tarea del escritor no conlleva únicamente crear un texto, sino también programarlo, por lo que, coincidiendo con los argumentos de Bootz, esta actividad entraría dentro del proceso creativo del poema electrónico.

Otra característica que varios estudiosos y críticos de las Humanidades Digitales otorgan a la e-poesía es su herencia e inspiración de las vanguardias de principio de siglo XX, puesto que “los ideales de las vanguardias históricas se cumplen en las vanguardias digitales” (Molinuevo, 2006: 20). La exploración de nuevos medios tecnológicos para realizar una escritura experimental del poema asemeja este tipo de obras a las de movimientos de vanguardia como el Futurismo, Cubismo, Constructivismo o Dadaísmo, pero creando nuevas convenciones de experimentación:

*All cybertextual works are in a very concrete sense experimental writing. First of all, the authors are experimenting with the new media, trying to find out what is possible in digital textuality, what are the limits of literary expression in programmable media. This is a question not so much of experimenting to break established conventions, as of experimenting in an attempt to create new conventions. Since the new digital technology plays such a crucial role in cybertextuality, we may call the works in this emerging field as “technological avant-garde” (Koskimaa, 2010: 127).*

Como las vanguardias, la e-poesía realiza combinaciones de escritura e imagen pero en un nivel superior gracias al uso e implemento de tecnologías digitales en su creación, por lo que es según Heidrun Krieger “el ejemplo más radical del juego cooperativo entre escritura, imagen, sonido y movimiento hasta ahora” (2012: 184). En este punto cabría destacar el temor que algunos críticos experimentan ante una posible sustitución de la palabra escrita por la imagen y por el sonido, sin embargo sería la combinación de todos estos elementos en este tipo de poesía lo que la acerca a una obra de arte total (Krieger Olinto, 2012: 186).

Pero se debe tener en cuenta que la e-poesía no tiene solo un importante valor artístico sino que también puede tener un gran valor social. La digitalización afecta a la comprensión de nuestra experiencia cotidiana, por lo que la poesía electrónica funciona como vehículo de expresión de la nueva sociedad digitalizada, funciona como una nueva forma de producción cultural que puede ser reivindicativa y tener elementos de denuncia social como ocurre en algunas piezas de las poetas electrónicas Belén Gache y Alex Saum.

## **2. LA E-POESÍA DE BELÉN GACHE Y ALEX SAUM**

Como ocurre con la literatura que no es digital, en la e-poesía hay una menor representación y visibilidad para las piezas poéticas que escriben mujeres. Luce Irigaray (1985: 221) explica que lo masculino funciona como el estándar universal y la forma privilegiada en nuestros sistemas de representación relegando lo femenino a un segundo —y poco valorado— plano. Sin embargo, dentro del panorama de la e-poesía, cada vez más mujeres están ocupando su espacio y escriben poemas electrónicos como Belén Gache y Alex Saum.

Belén Gache es una escritora argentino-española que, desde 1996, ha centrado una gran parte de su trabajo en la creación de literatura experimental y poesía electrónica, sobre la que también ha teorizado. Las

dos colecciones poéticas que aquí analizaremos son *Wordtoys* (2006) y *Góngora Wordtoys* (2011). Ambas obras se presentan imitando el formato tradicional de libro, compuesto por capítulos-poemas e índice. De hecho, el lector debe interactuar con el ratón y clicar en las páginas para poder pasarlas imitando y reproduciendo el movimiento y sonido particular que hacen las hojas de un libro al moverse. De entrada y solo con el título de ambas obras, el lector toma conciencia del carácter lúdico y de juego que va a caracterizar a la obra de Gache y que estaría en relación con esa herencia vanguardista de la e-poesía.

Así, en *Wordtoys* (2006) la interfaz principal muestra la imagen animada de una mujer haciendo burbujas que contienen el nombre de la obra. Al clicar sobre la imagen se abre una nueva interfaz que muestra el formato tradicional de libro. Este está compuesto por trece capítulos-poemas que en formato hipermedia “poseen una importante presencia de intertextualidades, como un homenaje tecnológico a la tradición artística y literaria, con especial ímpetu en las prácticas vanguardistas” (Corral Cañas, 2015) y se titulan: “El jardín de la emperatriz Suiko”, “El idioma de los pájaros”, “Mariposas-libro”, “Southern Heavens”, “Procesador de textos rimbaudiano”, “Phone readings”, “Los sueños”, “Poemas de agua”, “¿Por qué se suicidó la señorita Chao?”, “Veintidós mariposas rosas”, “Mujeres vampiro invaden colonia de Sacramento”, “Canon occidental”, “Escribe tu propio Quijote” y “La biblioteca”. Todas estas piezas poéticas están, a su vez, precedidas de una pequeña explicación introductoria, una especie de manual de uso con instrucciones para el lector.

Además de estar latentes las características generales de la e-poesía que ya se han desarrollado en el apartado anterior, Gache les imprime otros atributos. Uno de ellos es el afán lúdico que ya adelantábamos; con algunos de sus poemas la poeta plantea juegos al lector como es el caso de “Escribe tu propio Quijote” donde el receptor debe escribir su versión del libro, pero no importa lo que escriba en el ficticio procesador de texto porque siempre aparecerá en la pantalla el inicio de la obra de Cervantes. En la introducción a esta pieza, Gache expone que se inspira en la experiencia

de *Do it yourself flowers* de Andy Warhol y también “evoca la problematización de la autoría del Quijote” (Corral Cañas: 2015), desde la obra de Cervantes, donde juega con la técnica del manuscrito hallado firmado por Cide Hamete Benengeli, hasta el cuento de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde el escritor simbolista intenta re-escribir el libro de Cervantes. Así como en el cuento de Borges, Gache reflexiona con este poema electrónico sobre temáticas como la identidad fija de un texto o la autoría original. A su vez, con este poema la escritora incita al lector a plantearse que la experiencia de lectura y escritura “se ve modificada por el uso de nuevos medios y el uso de una materialidad diferente que genera otros contextos de recepción para una misma obra” (Gainza, 2014: 34).

Como se puede comprobar en *Wordtoys* hay todo un diálogo con otras obras literarias canonizadas, se trata de una característica frecuente en la literatura electrónica que es la del *enciclopedismo* o *collage* que la propia Gache describe en el libro donde teoriza sobre la literatura electrónica, *Escrituras nómades*, y con la que se refiere “a la posibilidad de tomar elementos preexistentes e integrarlos en una nueva creación, con lo que hace hincapié en la polifonía y en la intertextualidad” (Regueiro Salgado, 2012: 241). Así, además de la interacción constante que necesita cada poema electrónico para poder leerlo, Gache requiere que el receptor sea consciente y pueda identificar las diferentes intertextualidades para que la interpretación de la pieza sea lo más completa posible. “Poemas de agua” es un claro ejemplo de intertextualidad. Al clicar en este capítulo-poema, aparece una interfaz con la imagen de un lavamanos compuesto por dos grifos, en los que al pulsarlos una lluvia de letras cae a la pila donde se unen para formar citas —cada una en su idioma originario— de autores consagrados como Baudelaire, Ashbery, Quevedo, Borges o Verlaine entre otros muchos.

Otro poema en el que se encuentra claramente esta intertextualidad es en “El idioma de los pájaros”. La introducción al poema electrónico comienza de la siguiente forma:

*Una vez, un ruiseñor mecánico alegró las horas del Emperador de la China. Su pequeño cuerpo cubierto de láminas de oro y de diamantes guardaba en su interior un delicado mecanismo de relojería que le permitía interpretar las composiciones musicales más hermosas, una y otra vez (Gache, 2006).*

Continúa desarrollando este tema de los pájaros re-citadores aludiendo a otros escritores como Anaximandro, Apolonio de Tiana, Esopo, Farid Uddin Attar e Italo Calvino, hasta que Gache da las claves de esta pieza poética:

*Los pájaros de “El idioma de los pájaros” son máquinas-poetas. En este sentido, comparten con el ruiseñor mecánico, en primer lugar, la paradoja de combinar una fragilidad extrema con una armadura rígida y monstruosa. También comparten el hecho de estar programados para re-citar palabras. ¿Acaso las palabras no son siempre ajenas? (Gache, 2006).*

Así, al iniciar el poema electrónico aparece en la pantalla cinco pájaros diferentes que al clicar en cada uno de ellos recitan poemas de poetas reconocidos, cuyos protagonistas son precisamente aves. Se pueden oír de sus picos los versos —cada uno en su idioma— de “Leda”, de Rubén Darío, “Volverán las oscuras golondrinas”, de Gustavo Adolfo Bécquer, “Le paon”, de Guillaume Apollinaire, “The raven”, de Edgar Allan Poe, y “Le cygne”, de Charles Baudelaire. Al pulsar todos los pájaros a la vez se crea un coro donde se confunden los poemas creando una jaula de lenguaje: “Esta es la trágica canción de los pájaros de ‘El idioma de los pájaros’: cuanto más cantan, más irremediabilmente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje” (Gache, 2006). En este poema, Gache denuncia al lenguaje como mecanismo de control que nos encierra en ciertas for-

mas de recepción. Asimismo, en “El idioma de los pájaros” la escritora plasma la importancia de la máquina a la que hace guiños en la introducción al poema electrónico y en las voces de los pájaros que están alteradas por moduladores de voz, lo que transmite la sensación de automatismo y tono mecánico que lo aleja de la calidez de la voz humana. En esta línea cabe destacar la función principal que tiene la oralidad en este poema, ya que, una vez iniciada esta pieza electrónica, no aparece ningún texto escrito, solo se puede interactuar con los pájaros y su canto re-citando. En “Phone readings” también está presente esta oralidad, en esta pieza poética encontramos doce teléfonos que, al clicarlos, una voz femenina relata cortas instrucciones para convertir lágrimas en perlas o colas de pavos reales en abanicos japoneses, así como cuenta pequeñas historias como la del manual de lavado de cerebros. En “Canon occidental” y en “Southern Heavens” continúa la oralidad y las voces moduladas, de igual manera ocurre con el poema “Los sueños”, sin embargo, en esta pieza aunque las voces son el elemento principal, también aparece en la pantalla el texto que están recitando las voces cuando se mueve el cursor por el paisaje dado.

En *Wordtoys* hay poemas en los que la interacción del lector es aún más necesaria que simplemente clicar y mover el cursor, esto ocurre en “Mariposas-libro” donde Belén Gache invita a que se le envíen citas literarias o científicas:

*Al igual que Linneo clasificaba sus insectos en diferentes clases, colores, tamaños; al igual que un entomólogo caza mariposas y las ordena luego clavando sus cuerpos con alfileres, aquí coleccionaré citas-mariposa. (Teniendo en cuenta, además, que las mariposas se parecen topológicamente a los libros) (Gache, 2006).*

Así, al pulsar cada una de las mariposas que aparecen en la pantalla estas se tornan en una de las citas que han sido enviadas, desarrollando así la idea de enciclopedismo y la noción de creación colectiva, característica

que se encuentra además en “Procesador de textos rimbaudiano” y “La biblioteca”. En esta última composición, Gache en su introducción inicial reflexiona sobre la importancia de las portadas de los libros: “Las tapas de los libros resguardan y a la vez preceden y presentan las páginas del mismo, creando un horizonte de expectativas en el lector” (Gache, 2006). Explica que a partir de la tapa intuimos, imaginamos, juzgamos un libro y hasta anticipamos su lectura, por lo que invita al lector en este poema a escribir reseñas de libros partiendo de diversas portadas inventadas.

Otra característica muy presente en los poemas electrónicos de Belén Gache es el nomadismo, que estaría en relación con los *transitorios observables* que Bootz definía. Con este término la autora hace referencia a “la deconstrucción de la idea de una trama única, dado que los diferentes recorridos posibles dan lugar a una lectura múltiple” (Begueiro Salgado, 2012: 241), simula la actitud de un viajero que se desplaza por una nueva ciudad y va eligiendo rutas alternativas para llegar a diferentes lugares, de igual forma actúa el lector del poema electrónico que dependiendo de su interacción realiza lecturas diferentes.

En su siguiente serie de poesía electrónica, *Góngora Wordtoys* (2011), el lector encuentra un giro de tuerca de esas *palabras juguete* de Belén Gache. En esta obra, la escritora homenajea al poeta barroco recreando de forma lúdica textos de las *Soledades*, por lo que la intertextualidad está muy presente en toda la obra. Gache en el “Prefacio” de esta obra explica el paralelismo que hay entre el barroco y la escritura de Góngora en las *Soledades* con la literatura digital:

*Los escritores y artistas del barroco habitaban un mundo desengañado de apariencias y falsedades. Este era el mundo de Góngora, cuyo trabajo con el lenguaje de Soledades ha sido comparado con el de Kepler: así como este último puso de manifiesto que la trayectoria de la Tierra respecto del Sol era elíptica y no circular y “descentró” la cosmogonía del pensamiento renacentista clásico, nuestro poeta realizó*

*una elipsis metafórica donde seres y objetos perdían su centro en la representación y permanecían perdidos tras el abigarramiento de los signos. El Góngora de Soledades, desclasado, desterrado, con su postura periférica respecto a la Academia de la Corte, escribe desde un margen artificioso y críptico (Gache, 2011).*

Así, *Gongora Wordtoys* se compone de cinco poemas: “Dedicatoria espiral”, “En breve espacio mucha primavera”, “Delicias del Parnaso”, “El llanto del peregrino” y “El arte de la cetrería”, presentándonos un universo plagado de espirales, pliegues y laberintos del lenguaje. Si en el anterior *Wordtoys* destacábamos el carácter lúdico de sus piezas poéticas, en este conjunto Gache lo lleva a un nivel superior. La interfaz principal muestra la imagen de un paisaje imitando el estilo de los videojuegos de 8 bits y al clicar sobre esta imagen se abre una nueva interfaz que muestra el formato tradicional de libro. La misma estética de videojuego de 8 bits la mantiene en el poema “Delicias del Parnaso” que es, literalmente, un juego —o incluso podríamos decir videojuego— donde en cada pantalla se presentan dos maneras diferentes de terminar una estrofa de las *Soledades*: una es incorrecta y la otra es la compuesta por Góngora. El desafío del lector es descubrirla y, emulando al genio barroco, alcanzar el Parnaso de los poetas españoles, donde “La cumbre del Parnaso simboliza el cénit del prestigio literario y allí, los genios escritores que ingresan al canon se vuelven inmortales y conviven con los dioses” (Gache, 2011). Para ello, la escritora nos brinda tres oportunidades y si fallamos tendremos que empezar de nuevo el juego. Si por el contrario acertamos los tres versos aparece ante nosotros el cuadro de Rafael Sanzio, *El Parnaso*.

De igual forma en “El llanto del peregrino” el lector asiste ante un poema electrónico que se asemeja a un videojuego de plataformas donde el peregrino es un pequeño monigote que movemos con las flechas de dirección del teclado por las palabras del fragmento seleccionado de las *Soledades*, “Llanto del peregrino”. Gache establece así un juego

lingüístico-visual, presenta el texto como un poema laberinto, tomando la idea del barroco y de Borges, y “recrea el texto como una metáfora de la búsqueda del hombre que parece caminar por su vida a ciegas a través de tortuosos caminos en busca su pasado, su destino y su sentido” (Gache, 2011). De este modo, el peregrino recorre, nómada, el complejo camino de sus circunstancias guiado por el lector que transita por los versos de Góngora.

En “Dedicatoria espiral” la escritora reproduce el texto de la dedicatoria al Duque de Béjar y explica en la introducción al poema electrónico que en las *Soledades* el texto se presenta como en una espiral, tangencial, centrífugo y centrípeto, pleno de movimiento, inconcluso y abierto. Así, cuando accionamos el poema, aparece en la pantalla una espiral de letras que contienen esta dedicatoria y que giran hacia un lado o hacia otro dependiendo de por dónde desplazamos el cursor. En “Breve espacio mucha primavera” la escritora expone los versos de Góngora de nuevo de una forma especial. En esta ocasión lo hace a través de ventanas emergentes o *pop ups*, donde al clicar en una primera palabra desencadena una serie de *pop ups* que contienen el resto del poema. Así lo explica y relaciona con el barroco en la introducción a la pieza poética:

*Recordando al pliegue barroco-leibniziano-deleuziano, en un despliegue barroco constante, los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable. Mientras tanto el mundo se pierde tras los signos, abigarrados, amorfos, oscuros, enmascarados, anamórficos y metamórficos. Todo se pliega, se despliega y se repliega y el mundo estalla en la multiplicidad de todas sus representaciones posibles (Gache, 2011).*

Finalmente, en la última pieza poética de Góngora *Wordtoys*, titulada “El arte de la cetrería”, encontramos, de nuevo, los pájaros recitadores. En este caso son ocho pájaros diferentes que se corresponden

con las aves asesinas que son citadas por Góngora en el último fragmento de las *Soledades*. En el poema electrónico las aves aparecen dispuestas en un pentagrama musical y, con la voz modificada con un procesador de voz, recitan los versos en las que se las nombra. Aúna, de nuevo, la oralidad y la presencia de la máquina. De este modo, y como explica Gache, en *Góngora Wordtoys*, “al igual que en la poesía del barroco, encontraremos aquí máquinas, despliegue visual y artificios” (Gache, 2011). Tanto en *Wordtoys* como en *Góngora Wordtoys*, Gache vincula la tradición con la modernidad técnica y digital, dando la oportunidad al lector de jugar con la lectura de la obra.

En el caso de la poesía electrónica de Alex Saum se encuentran ciertas diferencias en relación con la de Belén Gache. Alex Saum-Pascual es profesora en la Universidad de California, Berkeley, donde imparte asignaturas de literatura y cultura españolas y literatura electrónica. Analizaremos dos de sus colecciones bilingües (español e inglés) y multimedia pertenecientes a su proyecto *#SELFIEPOETRY*. Una primera diferencia entre ambas poetisas reside en el idioma, Gache desarrolla su obra principalmente en español y Saum lo hace de forma bilingüe, ya que como ella misma explica, la poesía electrónica se trata de un tipo de literatura que se mueve fácilmente entre los medios, pero también entre las tradiciones lingüísticas y los idiomas (Saum, 2017). Asimismo, al combinar dos idiomas le añade cierto carácter lúdico a su obra y la proyecta hacia un público más amplio.

La primera colección, *#SELFIEPOETRY: Fake Art Histories & the Inscription of the Digital Self*, explora, según explica Saum, dos ideas interrelacionadas: la falsedad tras las historias literarias y artísticas, y nuestra (i)legitimidad a la hora de intervenir en ellas para crear narrativas teleológicas que nos expliquen su evolución. Esta colección, que formó parte de exposición *Code/Switch* (Woman Made Gallery) en Chicago en 2016, consta de ocho poemas: “Dreamtigers tigers tigers”, “Futurismo”, “The Democratic Value of Art Making”, “Sensitive But Unclassified (SBU)”, “No Weekend Wi-Fi, un cuadro costumbrista (US of A)”, “The

Measure of All Things”, “Pupila Romántica” y “City of Eléi”. Estos cuestionan cómo el Yo puede reinterpretarse dentro de una selección un poco vaga, y poco ortodoxa, de movimientos literarios en español e inglés. Alex Saum (2015) explica que otra faceta que le intriga e intenta explorar con estos poemas es la asignación de los roles atribuidos al productor y consumidor de arte, que tradicionalmente han estado separados y que ahora comienzan a mezclarse y difuminar sus límites gracias, precisamente, a las representaciones artísticas en los medios digitales. En esta línea Saum apunta que la subjetividad y la representación de los consumidores se ha convertido en una forma particular de señalización individual que convierte al sujeto en un objeto de representación y de (auto)distribución masivo. Así, el Yo y la propia imagen fotográfica del Yo, aparecen en diferentes plataformas digitales, inscribiéndose en el espacio y tiempo de la web y manifestando la obsesión actual por nuestras propias caras. Con esta explicación cobra sentido el título de estas series, *#SELFIEPOETRY*, ya que presenta algunas formas en que la inscripción del Yo —en la manifestación digital paradigmática actual como es el *selfie*— puede reinterpretarse frente a una selección de tendencias artísticas y literarias.

Al iniciar la serie de poemas, la escritora avisa al lector de que las piezas poéticas que va a leer y con las que va a interactuar tienen una existencia precaria ya que están alojadas en una plataforma web por lo que “they depend completely on external forces, they barely hang on to the shaky web. They have a life of their own, being completely out of my creative control”. Como explica Adell, “En la literatura electrónica el soporte, por su propia naturaleza es inestable, y uno de los trabajos de estos escritores es precisamente, explotar lo máximo posible esta especificidad” (Adell, 2004: 142), y así lo hace Alex Saum, que además pone de manifiesto la precariedad de los medios digitales y la representación online.

Como ocurría con la poesía electrónica de Belén Gache, en la obra poética de Alex Saum hay un gran despliegue de intertextualidades. Se puede comprobar en el poema “Dreamtiguers tiguers tiguers”, que es un homenaje a Jorge Luis Borges. Al accionar el poema aparece una pan-

talla en la que comienza a sonar la lectura de *Dreamtiguers* —recogido en el libro de Borges, *El hacedor*— tanto en inglés como en español. La grabación de voz se repite interminablemente en ambos idiomas y se ve interrumpida por un vídeo de YouTube que trata sobre los últimos tigres salvajes en la Tierra. A su vez, en la pantalla aparece un fragmento de la obra de Borges en inglés y se superponen varias copias de un *selfie* de Saum que muestra su rostro parcialmente oculto por una fotografía de un tigre corriendo.

En el poema “Pupila Romántica” hay una clara referencia a Gustavo Adolfo Bécquer. En él, Saum reinterpreta la famosa “Rima XXI” del poeta romántico para hacerla sobre ella misma. En la pantalla aparece una fotografía de la pupila de la escritora que está animada y produce un mecánico y artificial parpadeo. Navegando por el poema se encuentra hasta tres veces esta imagen y el siguiente corto texto: “Bécquer dijo que la poesía era yo. Clavando mi pupila en tu pupila azul”. Con este texto asistimos a una inversión de papeles; en su poema Bécquer establece que él es el poeta mientras que la mujer, musa por antonomasia, es la poesía. En este poema electrónico, Saum, siguiendo a Bécquer, es la representación de la poesía que pone de manifiesto con el *selfie* de su medio rostro pero, además, ella es la poeta que crea esta pieza.

Al accionar “The Measure of All Things” se muestra un fondo que tiene la imagen de *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci y, sobre la imagen se repite, la frase “Your Digital Presence is the Measure of All Things”. A su vez, sobre el texto y la imagen se despliegan una serie de vídeos de YouTube en los que aparece Alex Saum recitando en español, y en distintos tiempos, el “Soneto XXIII” de Garcilaso de la Vega. Al explicar este poema, Saum va a contraponer la creencia renacentista en el cuerpo humano como una antología del universo, con la representación actual del *selfie* en la web:

*According to the Encyclopaedia Britannica online, “Leonardo envisaged the great picture chart of the human body he had*

*produced through his anatomical drawings and Vitruvian Man as a cosmografía del minor mondo (cosmography of the microcosm).” The Renaissance belief in the human body as an analogy of the universe is confronted with today’s representation of the selfie in the Web (Saum-Pascal, 2015).*

En el poema electrónico “Futurismo” hay una clara referencia a los movimientos de la vanguardia histórica. Saum (2015) explica que el futurismo, que rápidamente se asocia con ideas como velocidad, máquinas, progreso, guerra e industrialismo, nos lleva de vuelta a un momento concreto de la historia occidental, caracterizado por revoluciones, tanto políticas como mecánicas, y manifiestos artísticos. Cuando escribía este poema Saum estaba leyendo *Digital Memory and the Archive* de Wolfgang Ernst donde expone que los medios técnicos registran el tiempo y actúan como una máquina del tiempo, como un cortocircuito entre tiempos históricamente separados. Así, Saum relaciona la idea de que las máquinas cortocircuiten la historia con la capacidad poética de la performatividad digital para llevar el pasado a la misma realidad reproductiva del presente. En este poema aparece un *selfie* de la escritora junto a una foto de un poema escrito a mano superpuesto sobre otras imágenes de engranajes y piezas de motor. El final del poema se rompe en una espiral animada que gira mientras la voz de Saum recita dicho poema junto con sonidos de máquina.

“Sensitive But Unclassified (SBU)” es un poema electrónico que tiene que ver con la inmigración en los Estados Unidos y con Walt Whitman y su interpretación de la identidad y la sexualidad estadounidense. Varias copias en movimiento de la fotografía que Saum utilizó para pedir su visado inundan la pantalla mientras una voz masculina lee la entrada de la Wikipedia, de la que también hay una imagen, o captura de pantalla, en el poema sobre Walt Whitman.

Más interacción del lector requiere el poema “The Democratic Value of Art Making” donde Saum reutiliza una foto de Instagram sobre la que superpone dos oraciones que cruzan la pantalla y dicen así: “No todos

podemos ser poetas. Pero todos tenemos valor literario”. Desperdigados por la pantalla, hay además, una serie de botones que el lector puede pulsar activando la lectura de las palabras que se mueven y también puede reproducir, pulsando esos botones, los latidos de un corazón.

Finalmente, en los poemas “No Weekend Wi-Fi, un cuadro costumbrista (US of A)” y “City of Eléi” la interacción se limita a activar el poema y navegar por la pantalla de este, en la que se combina texto, sonido e imagen.

La segunda serie que escribe Alex Saum de su colección #*SELFIE-POETRY* se titula *WOMEN & CAPITALISM*. Saum expone que esta serie de poemas explora la relación entre las mujeres y su percepción dentro de la estructura (neoliberal) de deseo contemporáneo. Los textos surgen de la experiencia de Alex Saum de vivir durante casi una década en los Estados Unidos y su uso y abuso de las redes sociales. A diferencia de la colección anterior, esta serie está sin terminar, sujeta al cambio constante y condenada a no ser completada jamás. De esta serie destacan poemas como “24\_7” que fue finalista en *Print Screen 2016*, el festival internacional de arte y cultura digital de Israel. Al iniciar este poema aparece en la pantalla una serie de vídeos de YouTube en los que aparece Saum dando muestras de cansancio, de sueño y bostezando. A su vez, diseminadas junto con los vídeos, hay una serie de páginas del libro de Jonathan Crary, *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño*, libro que analiza las consecuencias negativas de los procesos productivos del capitalismo del siglo XXI sobre la capacidad de atención de la sociedad. Una de las consecuencias es la falta de sueño, el robo de sueño de estos sistemas de consumo que obligan al individuo a producir y trabajar las 24 horas del día, los 7 días de la semana. Es precisamente esta privación del sueño la que plasma Saum en su poema electrónico.

En “Vida perra” se encuentra un GIF y los siguientes versos que reivindican el propio trabajo de Saum como poeta en este poema electrónico:

*But  
not  
really,  
this is  
just  
a computer program  
that I wrote  
with my girl hands  
and my girl fingers  
and my girl nails  
and my girl arms  
but  
not really  
this all  
son solo palabras  
y cables  
y numeros  
y amor  
todo esto  
sin tilde ni acento ni  
tampoco mucho amor.*

Otro poema donde se reivindica el trabajo y la presencia de la mujer en el mundo de la informática y las tecnologías digitales es en “Enciclopedia Mecánica”, donde aparece una captura de pantalla de la Wikipedia con la entrada en inglés sobre Ángela Ruiz Robles que inventó la primera propuesta de enciclopedia mecánica. Sobre este fondo de la Wikipedia hay una serie de imágenes animadas que muestran el prototipo que inventó Ángela Ruiz de la enciclopedia mecánica y hay dos grabaciones de voz que se inician automáticamente y relatan la historia de esta mujer olvidada.

También se pueden encontrar algunos poemas electrónicos que aluden y tratan de diferentes formas la maternidad: “Maternidad temprana”

“A mother’s pause” “Bio Data Matter”. Mientras que, por un lado, en “A mother’s pause” se muestra un procesador de texto en el que hay escrito en mayúsculas la palabra maternidad en inglés, por otro lado, en “Bio Data Matter” aparece justamente esa imagen del procesador de texto con la misma palabra, pero superpuesta sobre la imagen de una pared que tiene pintada la siguiente frase: “puta big data”. A su vez, en una esquina de la pantalla hay un video de YouTube que se reproduce automáticamente en el Alex Saum intenta hablar de la relación entre la maternidad y el software.

“Sinfonía Documental” es un poema especialmente interesante, puesto que al iniciar el poema el lector se encuentra con una pantalla de fondo blanco en la que hay una serie de letras que repiten, desacompañadas, el mismo texto en el que, como si de un anuncio comercial se tratase, Saum insta al lector a documentar su vida en las redes sociales, a poner fotos de su perro, gato, hija, marido o del día de la madre, y en esta última palabra se descompone y hace formaciones con las letras de madre. Todo esto se desarrolla mientras suena en bucle diferentes sonidos de redes sociales, como la melodía de llamada de Skype, el sonido de estas plataformas cuando se manda o se recibe un mensaje escrito por el chat, el silbido de Twitter, así como los sonidos de inicio del sistema operativo Windows. De esta forma, en la serie de poemas electrónicos *WOMEN & CAPITALISM*, Saum combina *selfies*, GIFs, capturas de pantalla, grabaciones y el uso de diferentes plataformas y redes sociales para crear poemas electrónicos.

Como se ha podido comprobar al analizar la poesía electrónica de Belén Gache y Alex Saum, ambas poetas coinciden en varias características de su e-poesía como son la explotación de elementos multimedia, la intertextualidad y el collage, el carácter lúdico y, por supuesto, el uso y aprovechamiento de los medios informáticos y digitales. Aun así, cabe destacar las diferencias de ambas poetas, ya que mientras que en las obras de Gache se le ofrece al lector un mayor nomadismo y un grado superior de implicación con las diferentes formas de interactuar con los poemas, en la obra de Alex Saum hay un mayor aprovechamiento de las herramientas libres y gratuitas que ofrece internet y que resultan muy conocidas y

actuales al lector; es el caso, por ejemplo, de plataformas como YouTube, páginas de información como la Wikipedia o toda una serie de redes sociales como Skype e Instagram entre otras. El análisis y contraste de las obras poéticas de ambas escritoras muestra la riqueza y variedad que existe en la e-poesía y ya que no hay una definición concreta y exacta sobre la literatura y poesía electrónica, como se expuso al inicio de este artículo, de igual forma no hay una manera concreta y única de hacer e-poesía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELL, J. E. (2004). “Poéticas electrónicas: una aproximación al estudio semiótico de la e-poesía”. En *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), 138-148. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- BOOTZ, P. (1999). “Ai-je lu ce text?”. En *Littérature, Informatique, Lectures*, Alexandre Vuillemin (ed), 245-274. Limoge: Pulim.
- \_\_\_\_\_. (2006). “Les Basiques: la littérature numérique”. En <https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php> [07/03/2018].
- BORRÁS CASTANYER, L. (2005). “Teorías literarias y retos digitales”. En *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Laura Borrás Castanyer (ed.), 23-78. Barcelona: Editorial UOC.
- CORRAL CAÑAS, C. (2015). “Gigantes digitales. *Quijote en 17000 tuits* de Diego Buendía y *Escribe tu propio Quijote* de Belén Gache”. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, <http://revistacaracteres.net/revista/vol4n1mayo2015/gigantesdigitales/> [18/04/2018].
- ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. “What is E-Lit”. *Electronic Literature Organization*, <https://eliterature.org/about/> [23/03/2018].

- ENBERG, M. & BOLTER, J. D. (2011). "Digital Literature and the Modernist Problem" *Digital Humanities Quarterly*, 5.3. <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/5/3/000099/000099.html> [25/03/2018].
- GACHE, B. (2006). *Wordtoys*. <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/> [22/04/2018].
- \_\_\_\_\_. (2011). *Góngora Wordtoys*. <http://belengache.net/gongorawordtoys/> [26/04/2018].
- GAÍNZA, C. (2014). "Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina". *Estudios Avanzados* (Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile) 22, 29-43, <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/1871> [12/04/2018].
- IRIGARAY, L. (1985). *This sex which is not one*. N.York: Cornell University Press.
- KOSKIMAA, R (2010). "Teaching Digital Literature: Code and Culture". En *Teaching Literature at a Distance: Open, Online and Blended Learning*, Takis Kayalis y Anastasia Natsina (eds.), 123-136. Londres: Continuum International Publishing Group,
- KRIEGER OLINTO, H. (2012). "Literatura digital, una nueva relación entre teoría y práctica experimental". En *Ciberliteratura y comparatismo*, Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), 181-189. Alicante: Universitat de Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- MOLINUEVO, J. L. (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2012). "¿Qué es poesía?: la literalidad en la poesía digital". En *Ciberliteratura y comparatismo*, Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), 233-248. Alicante: Universitat de Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (2010). "Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura". En *Actas del*

- XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Montserrat Cots Vicente y Antonio Monegal (coords.), vol. 1, 135-146. Barcelona: Universidad Pompeu i Fabra.
- SAUM-PASCUAL, A. (2015). “Creative work. #SELFIEPOETRY”. <http://www.alexsaum.com/selfiepoetry/> [25/04/2018].
- \_\_\_\_ (2017). “Teaching Electronic Literature as Digital Humanities: A Proposal”. *Digital Humanities Quarterly* 11.3, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/3/000314/000314.html> [07/04/2018].
- \_\_\_\_ #SELFIEPOETRY: *Fake Art Histories & the Inscription of the Digital Self*. <http://newhive.com/alexsaum/about-selfiepoetry> [22/04/2018].
- \_\_\_\_ *WOMEN & CAPITALISM*. <http://newhive.com/selfflex/about-selfiepoetry-vol-2> [28/04/2018].
- VUILLEMIN, A. (2005). “Poesía, informática y creación: las nuevas aproximaciones”. En *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Laura Borrás Castanyer (ed.), 163-175. Barcelona: Editorial UOC.

Recibido el 15 de mayo de 2018.

Aceptado el 2 de julio de 2018.



# APROXIMACIÓN A LA POESÍA ESCRITA EN LENGUAJES DE PROGRAMACIÓN (SOBRE BELÉN GARCÍA NIETO)<sup>1</sup>

AN APPROACH TO POETRY WRITTEN IN PROGRAMMING LANGUAGES (ON BELÉN GARCÍA NIETO)

**Encarna ALONSO VALERO**

Universidad de Granada

enalonso@ugr.es

**Resumen:** Este artículo intenta realizar una aproximación a las prácticas poéticas escritas en lenguajes de programación o en cualquier tipo de lenguaje informático, es decir, la llamada “poesía código”. Haremos un recorrido por la génesis y los principios fundamentales de esta práctica poética y analizaremos los textos de una de las poetas españolas más destacadas de la poesía código, Belén García Nieto.

**Palabras clave:** Poesía código. Lenguajes de programación. Belén García Nieto.

**Abstract:** This article tries to be an approximation to the poetic practices written in programming languages or in any type of computer language, that is, the “code poetry”. We will take a tour through the origins and the

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado del proyecto “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales” (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad / FEDER.

fundamental ideas of this poetic practice and analyze the texts of one of the most representative Spanish poet of the code poetry, Belén García Nieto.

**Key Words:** Code Poetry. Programming Languages. Belén García Nieto

## 1. INFORMÁTICA Y POESÍA

En la actualidad, la revolución que han supuesto los recursos digitales ha motivado un cambio radical en la manera de concebir la poesía, así como de escribirla y de leerla. La poesía es, tras la irrupción de los medios digitales y de manera particular de las redes sociales, un espacio en transformación que ha vivido en los últimos años una alteración profunda y los consiguientes movimientos sucesivos de reordenación. Si, como nos enseña Pierre Bourdieu, “comprender significa comprender primero el campo con el cual y contra el cual uno se ha ido haciendo” (Bourdieu, 2006: 17), el análisis tanto de los discursos poéticos como de las trayectorias de los y las poetas están marcados en los últimos años por la aparición de los recursos digitales, que han contribuido además de manera práctica a estructurar el campo literario (y, dentro de él, el subcampo relativo a la poesía).

El concepto de campo desarrollado por Pierre Bourdieu (2000) hace referencia a un espacio social relativamente autónomo y dotado de una lógica específica, irreductible a la de los otros campos. En cada campo hay intereses propios y, al mismo tiempo, una lucha por cambiar el peso de los distintos capitales dentro del campo y por conseguir aumentar el capital social, siempre distribuido desigualmente, lo que tendrá profundas implicaciones (por ejemplo, de género: las mujeres tienen menos y mucho más inestable).

En esas luchas no participan solamente los agentes que producen directamente las obras (poetas, en nuestro caso) sino todos aquellos que

se relacionan con la edición, producción, publicación, distribución, etc., de esas obras: revistas, editoriales, suplementos de revistas, revistas especializadas... De nuevo, resulta fundamental detener la mirada en los cambios que la irrupción de los recursos digitales y las redes sociales han traído consigo, de manera que podamos reflexionar sobre cuestiones como la anulación (total o parcial) de la jerarquización tradicional del mundo literario (con figuras como la de editor o de crítico) gracias a la posibilidad de relación directa con el público lector que ofrecen los medios digitales.

Un campo es, por tanto, una configuración de relaciones objetivas entre posiciones ocupadas por individuos o instituciones. Cada posición es definida por el capital específico detentado y por el volumen y la estructura de diferentes especies de capitales que se poseen. La irrupción de las redes sociales en el campo literario ha ayudado a cuestionar (y a disminuir dentro del campo) las jerarquías verticales entre los seres y los productos simbólicos o, por lo menos, ha potenciado la interrogación acerca de cómo se producen y, de manera inevitable, a cuestionar las clasificaciones canónicas.

Del mismo modo, el uso de las redes sociales en el campo literario y en particular en el ámbito de la poesía nos señala la necesidad de pluralizar el concepto de consagración dentro de la nueva situación y la nueva estructura del campo, por una parte, y de revisar el concepto de escuela (entendida como un conjunto de personas que se definen en relación con la figura de un poeta o una poeta) en el nuevo marco. Estudiar cómo ciertos factores asociados a la nueva era digital operan sobre la producción poética permite potenciar su reflexividad y aportar herramientas adicionales a las que la tradición de la historia literaria maneja para pensar la relación de la poesía y del campo literario con el nuevo medio en el que tiene lugar.

Este trabajo se centra en el desarrollo de la poesía ligado a medios digitales, y en concreto las prácticas poéticas escritas en lenguaje de programación o en cualquier tipo de lenguaje informático, es decir, la llamada “code poetry”, nombre adaptado en España como “poesía código”. Belén García Nieto, la poeta española más representativa de esta línea,

define en una entrevista (Durán Rodríguez, 2017: s/p) la poesía código como:

*Poemas escritos en lenguaje de programación y cualquier tipo de lenguaje informático. Es utilizar todos los recursos que tiene este lenguaje para una creación artística: todos los símbolos, silencios, variables... Todo el conjunto de elementos que forman el código de la programación.*

En este tipo de textos, estamos ante código que en ocasiones puede compilar (es decir, que está de acuerdo con la sintaxis y la semántica del lenguaje en el que está escrito), pero otras veces no compila (esto es, tiene errores semánticos y/o sintácticos, por lo que el compilador no va a tener la posibilidad de generar código máquina válido).

Así, en ciertos desarrollos de poesía código, el autor o autora construye estos poemas de manera que el código funcione y, por tanto, ese código pueda ejecutarse y verse algo en la pantalla (en algunos casos, realmente se ejecuta y el resultado forma parte de la obra); otras veces, el objetivo no es que el código funcione y pueda ejecutarse, que sea correcto según el lenguaje en el que está construido, sino que se utiliza el conjunto de símbolos más allá de su aplicación formal para expresar un contenido estético y, en ocasiones, ético. En realidad, como señala Belén García Nieto en la entrevista antes mencionada, “no hay reglas. Todo lo que utilices de lenguaje informático se considera poemas en código” (Durán Rodríguez, 2017).

El debate teórico sobre la literatura hasta ahora se ha ocupado poco de los desarrollos poéticos ligados al uso del conjunto de elementos que forman el código de programación, una de las prácticas más innovadoras surgidas de la relación de la literatura con la informática. Sin embargo, la actualidad de estas propuestas muestra la necesidad de desarrollar herramientas de análisis adecuadas a la diversidad de textos y formatos utilizados por este tipo de poesía.

La relación entre informática y creación poética es reciente y supone un auténtico rompecabezas taxonómico si atendemos a los escasos acercamientos teóricos que se han producido, ya que incluye manifestaciones muy diversas (en cuanto a soporte, grado de interacción, concepción del lenguaje, proyecto estético, finalidad ética...) y que, en muchos casos, no tienen en común más que el propio hecho de utilizar en su composición algún tipo de lenguaje informático.

Hacer un recorrido de los antecedentes, historia y desarrollo de la poesía ligada a la informática excede las dimensiones y los propósitos de este artículo, pero haremos un brevísimo repaso de los hitos en el camino hacia la poesía código.

Si la historia de la creación poética por ordenador es breve, la de la poesía código es brevísima. Este tipo de poesía es un caso particular dentro de la literatura asociada a los medios digitales puesto que, en gran parte de sus desarrollos (y es el caso de los que vamos a estudiar aquí) mezcla nociones y formas de la poesía convencional con código de programación. A diferencia de la *e-poetry*, que usa computadoras físicas de manera prominente, los poemas código, como antes señalábamos, pueden o no ejecutarse, y pueden no estar escritos en código correcto. Un poema código puede ser o no interactivo, y puede presentarse como digital o analógico.

En ese mapa, nos fijaremos en este trabajo en aquellos desarrollos que se centran en la cuestión del lenguaje y, en esa vía, en aquellos que se proponen sacar el lenguaje informático y el código del ámbito meramente técnico, frente a otras opciones que ejecutan el código y están más unidos al soporte digital, lo multimedia, etc.

La primera manifestación de poesía código fue *Poèmes ALGOL*, de Noël Arnaud, uno de los miembros fundadores del OULIPO, y se publicó en 1968. Es un poemario escrito en lenguaje informático ALGOL (Algorithmic Language), hoy obsoleto, pero precursor de C, uno de los lenguajes más importantes en la actualidad. Arnaud utilizó las veinticuatro palabras predefinidas que constituían las palabras clave de ALGOL para, traducidas al francés, crear sus textos. Los poemas no eran código válido.

Es necesario, por tanto, en esta breve historia hacia la poesía código, hacer referencia al OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) y al posterior nacimiento del ALAMO (Atelier de Littérature Assistée para la Mathématique et les Ordinateurs), la rama tecnológica del grupo, sin la que no pueden entenderse algunas derivas de la literatura digital en los años 80 (Vuillemin, 2005).

ALAMO fue fundado por varios miembros pertenecientes al propio OULIPO. De hecho, algunos críticos, como Braffrot, han hablado del ALAMO como un estadio más de evolución del grupo OULIPO, al hablar de tres etapas en la historia de este (hasta 1988, fecha del análisis de Braffrot): una primera etapa gobernada por la efervescencia creativa de la vieja guardia oulipiana (entre ellos, Arnaud); una época de transición marcada por la obra de Georges Perec y en la que empiezan a distinguirse dos grandes corrientes oulipianas, la combinatoria y la estructural; y una tercera época caracterizada por un interés cada vez mayor por las nuevas tecnologías (Braffrot, 1988: 108-109), momento en el que el ALAMO adquiere un papel preponderante. De este modo, el ALAMO aparece en 1981 como un proyecto cuyo objetivo era utilizar, de todas las maneras posibles, los ordenadores y la informática al servicio de la literatura, sin restricción alguna.

Si el OULIPO se conformó como un grupo que reunía escritores y matemáticos, el ALAMO surge con la intención de aunar escritores e informáticos, un interés que está presente en el OULIPO desde el principio. Así, Braffrot señala la importancia en el OULIPO de “la formalisation. Avant même que l’éternelle brigade eût quitté l’immanence, les pères fondateurs caressaient le projet d’une *laboratoire* où le langage mathématique, puis l’outil informatique devraient fournir une contribution essentielle” (Braffrot, 1988: 108).

Naturalmente, la utilización que los autores del OULIPO y el ALAMO han hecho de la informática y los ordenadores ha sido diversa (Martín Sánchez, 2012: 94-96), e incluye, entre otros procedimientos posibles, textos en los que los ordenadores solamente intervienen en el

proceso de producción de la obra, otros en los que el ordenador estaría presente tanto en el momento de composición del poema como en el de lectura, y otros casos (mayoritarios, en el caso del ALAMO), en los que la creación de la obra incluye al lector que, a través de la interacción con el ordenador, participa en ese proceso.

Como antes señalábamos, en el caso de la poesía código tenemos obras que, dentro de las vías anteriormente descritas, crean un código que puede ejecutarse en el ordenador, pero tenemos otras (es el caso de la producción en código de Belén García Nieto, la autora cuya producción vamos a analizar), en las que lo fundamental es el uso mismo del lenguaje informático, sin que sea necesaria la presencia del ordenador ni la corrección sintáctica o semántica del código que se produce. En ese sentido, se trata de textos más cercanos a los experimentos de OULIPO sobre hacer poesía con un lenguaje limitado y una estructura prefijada, en la línea de las célebres constricciones oulipianas (<http://ouliponet.fr/contraintes> [28/04/2018]), que a los del ALAMO. Un ejemplo claro y que resulta fundamental para la poesía código es el de los textos estructurados a partir de bifurcaciones sucesivas, uno de los resultados más emblemáticos del OULIPO, cuyo mecanismo está basado en el lenguaje de programación informático y se presenta en forma de grafo bifurcante.

## 2. CODE {POEMS}: HÁGASE EL CÓDIGO

La poesía código ha encontrado hasta ahora poco desarrollo en España, aunque sí en otros países europeos y en América. Existe una variedad de eventos y sitios web que permiten a los autores presentar o publicar poesía codificada. Entre ellos hay que mencionar el Poetry Slam de la Universidad de Stanford (<https://web.archive.org/web/20131231091141/http://stanford.edu/~mkagen/codepoetryslam/> [28/04/2018]), un concurso que a día de hoy es probablemente el acontecimiento con más visibilidad de estas prácticas poéticas. También promueve este tipo de escritura la página PerlMonks (<http://www.perlmonks.org/?node=Perl%20Poetry>

[28/04/2018]), que se especializa en desarrollos poéticos en lenguaje de programación Perl.

Aunque no intenta escribir poesía, cabe destacar el influyente concurso *The International Obfuscated C Code Contest* (<http://www.ioccc.org/index.html> [28/04/2018]), muy conocido en el mundo de la informática, y cuyas normas son las siguientes, según aparece en su web:

- *To write the most Obscure/Obfuscated C program within the rules.*
- *To show the importance of programming style, in an ironic way.*
- *To stress C compilers with unusual code.*
- *To illustrate some of the subtleties of the C language.*
- *To provide a safe forum for poor C code.*

Como puede verse, además de la obligación de escribir en lenguaje C, el concurso plantea como criterio fundamental un valor estético, en este caso en negativo: hay que crear un código oscuro y feo, inusual, aunque en este caso se pide también que resulte operativo y pueda ejecutarse<sup>2</sup>.

En ese sentido, la aplicación de criterios estéticos al código de programación es habitual, unidos a otros como la eficacia o la legibilidad. Así lo muestran las definiciones sobre el código limpio (es decir, la programación eficaz y bella) que ofrecen conocidos programadores. Bjarne Stroustrup, inventor del lenguaje C++, asegura: “Me gusta que mi código sea elegante y eficaz” (Martin, 2012: 34). Como sigue diciendo Martin, “aparentemente Bjarne piensa que el código limpio es un placer a la hora de leerlo” (34).

Otro famoso programador, Grady Booch, asegura que “el código

---

<sup>2</sup>Aunque no se trata exactamente de literatura, al menos en el objetivo, William Poundstone cuenta en *¿Es lo bastante inteligente para trabajar en Google?* un ejercicio exigido por los entrevistadores de Google que bien podría considerarse en la línea de la experimentación oulipiana: utilizar un lenguaje de programación para describir una gallina. Según dice el autor, “describir una gallina utilizando ALGOL o C++ es un ejercicio quijotesco” (Poundstone, 2012: s/p).

limpio se lee como un texto bien escrito” (35). Podríamos seguir porque, con frecuencia, en las definiciones del código, sobre todo del código limpio, están presentes las metáforas literarias.

El primer proyecto importante en poesía código, con dimensión internacional y que dio a este tipo de poesía una gran proyección fue *Code {poems}*, un proyecto de varios desarrolladores informáticos que escriben poemas con lenguajes de programación. El formato del volumen es el clásico de un libro y los autores que aparecen en él son de distintas nacionalidades, aunque no aparece ningún español.

El volumen muestra una de las características fundamentales de los lenguajes informáticos y, por tanto, de buena parte de la producción poética escrita con ellos: se trata de lenguajes transnacionales, que funcionan como una especie de lengua franca, aunque tienen una amplia influencia del inglés.

El prólogo de *Code {poems}*, firmado por Jamie Allen, es una de las primeras aproximaciones teóricas a este tipo de poesía y pone en el centro de su reflexión la relación entre el lenguaje natural y el del código de computación. Asegura que estamos ante un experimento con un proceso similar al de la poesía en lenguaje natural (o lenguaje humano, como se dice en este prólogo; Allen, 2012: xi) “but in the realm of computer software languages” (x).

El proyecto pone en primer plano el objetivo de sacar el lenguaje informático de su trabajo puramente funcional y utilizarlo como un idioma (en este caso, como decíamos, transnacional). Además, se impugna el carácter supuestamente neutral de los lenguajes técnicos: “Machinic languages are never merely indicative or functional, but a written condensation of the mood, the personality, and the world-view of its autor” (xi).

Aparecen también conceptos y reflexiones fundamentales en ciertas vías de la poesía código, sobre todo en aquellas que producen un código válido que puede ejecutarse, y que probablemente estarán en el centro de los desarrollos teóricos que vayan apareciendo en el futuro. Por ejemplo, la

cuestión de la lectura y los lectores de este tipo de textos: “With all computer code though, there *might* be an intention toward a secondary audience of human readers, but there is *always* deference toward the primary electronic audience” (xii). ¿Puede la máquina considerarse primera audiencia lectora o es mera ejecutora? Estaríamos ante una problemática que, en sus últimas consecuencias, incluiría conceptos propios de la inteligencia artificial.

En los poemas que vamos a estudiar, parece difícil que el ordenador pueda considerarse primera audiencia lectora. De hecho, con frecuencia en ellos la máquina no tiene papel alguno. En la poesía código de Belén García Nieto, uno de los objetivos primordiales es sacar ese lenguaje del ámbito técnico, pero no se hace necesariamente ligado al uso de un ordenador.

Sigue preguntándose Allen: “Does the writer deal elegantly with RAM memory use, or allow the program to leave messy traces of itself all over the motherboard?” (xii). Como vemos, nos aparecen a cada paso consideraciones estéticas asociadas al código. El código, en este caso sacado de su ámbito técnico y despojado de su exigencia de funcionalidad, sería una parte de la cultura:

*Removed from prying gaze of the linker, compiler and CPU – written into a physical book like the one you now hold in your hands –code enters culture, history and imagination. It speaks uncharacteristically, and directly, to people: human readers, and our worlds (xii).*

### 3. LA POESÍA CÓDIGO DE BELÉN GARCÍA NIETO

Como hemos señalado con anterioridad, una de las pocas personas que escribe poesía código en España es Belén García Nieto, poeta y programadora informática. Su producción poética en código incluye, junto con poemas escritos íntegramente en código informático, otros en los que mezcla lenguaje informático con lenguaje natural. Belén García

Nieto apunta, al hablar de sus poemas código (Durán Rodríguez, 2017) a la cuestión central del lenguaje:

*Sacar al lenguaje de su trabajo puramente funcional, utilizarlo como un idioma. Para mí, tiene mucho sentido hacer esto no solo por lo estético sino por lo ético. Es un lenguaje que, al dotarlo de carga semántica y ponerlo en un contexto, dice muchas más cosas que las que comunica su mera funcionalidad. Es un lenguaje técnico que, como todo lenguaje, no es neutral, está sesgado por la persona —hay alguien que lo escribe detrás—, y eso implica una responsabilidad. Por ello en poesía código hay más cosas que el hecho estético, un poema visualmente atractivo que utiliza símbolos raros. Es un lenguaje que aparenta neutralidad pero ningún lenguaje lo es.*

Así, Belén García Nieto construye sus poemas en torno a los pivotes centrales de la reflexión sobre el lenguaje y la ética frente a funcionalidad, que con frecuencia no se da en el código que produce en sus poemas. De este modo, el lenguaje se convierte aquí en instrumento privilegiado de la reflexividad crítica, condición imperativa de la lucidez colectiva.

La cuestión de la ética y de lo colectivo se entrelaza, en este tipo de poemas, con el problema del lenguaje especializado y su público potencial, al tratarse de lenguajes limitados, al menos en teoría, a los especialistas que pueden escribirlo, leerlo y comprenderlo. Para paliar en lo posible ese problema Belén García Nieto utiliza una serie de recursos:

*Escribo poesía código y poesía en lenguaje natural. También utilizo el pseudocódigo, que está a medio camino de los dos y puede llegar a más personas. Hay autores que hacen poesía especialmente para informáticos, que requiere conocer el lenguaje y entenderlo, e incluso hay poemas código que necesitan ser compilados, hay que escribir el código en una consola para*

*que te devuelva algo. Pero también hay otros poemas que no necesitas saber nada, puedes entenderlos porque el código de programación comparte mucho con el inglés.*

Para sacar el lenguaje informático de su ámbito técnico y funcional e insertarlo en la vida, uno de los recursos fundamentales es el de la ironía:

*En muchos poemas se juega con la ironía del lenguaje, en qué se parece a la realidad. En Java se pueden hacer clases, que son como plantillas, y se juega con ironías propias del lenguaje. En html, que no es lenguaje de programación sino de etiquetas y es bastante comprensible, se puede comentar todo salvo ciertas palabras que son las que forman el poema al ponerlo en el navegador. Es el juego entre ese lenguaje y la vida real.*

Como hemos señalado, en el caso de la producción poética de esta autora, tanto en lenguaje natural como en lenguaje de programación, en el centro hay que poner la noción de compromiso e incluso la de militancia. Ejemplo de ello y del uso de pseudocódigo, que no funcionaría si se ejecutase en un ordenador pero que consigue ser poéticamente efectivo y llegar a un público más amplio, es un poema que se publicó en la web Yo Sí Sanidad Universal (<http://yosisanidaduniversal.net/noticias.php/http-belengnieto-com-yo-programo> [28/04/2018]) y que llevaba por título “Yo programa”.

El punto de partida de la composición del poema fue la noticia de que seis mil menores iban a ser dados de baja de la Seguridad Social por la aplicación de una serie de requisitos que se traducían en que se dejaría sin cobertura sanitaria a seis mil niños y niñas inmigrantes. El poema nos muestra una *query* (es decir, una consulta a una base de datos), de ocho líneas en pseudocódigo (mitad lenguaje natural y mitad código), en la que se nos explica cuánto tardaría el programa informático en hacerlo. En el poema, en los versos en los que se dice “Resultado de la consulta: 6.000

columnas afectadas en 0.03 segundos / Query OK, 6.000 rows affected (0.03 sec)”, tenemos la simulación de la ejecución:

*El resultado de la query fue que tardaría 0,03 segundos en eliminar a 6.000 menores de una base de datos. Y eso se hace, un informático tuvo que hacerlo. El poema es simplemente eso, una query a una base de datos y devuelve 6.000 registros eliminados. Está hecho para que se entienda, como denuncia de la responsabilidad que tiene este lenguaje, que no es solo técnico (Durán Rodríguez, 2017)*

Se trata, por tanto, de poner de manifiesto que el lenguaje informático no es un lenguaje neutral y que puede llevar consigo una importante responsabilidad para las personas que lo manejan (como la del caso que se nos cuenta en el poema, que es real y alguien tuvo que hacer y ejecutar):

*6.000 menores hijos de inmigrantes no tienen acceso a la sanidad madrileña  
He creado una base de datos, la llamo COBERTURA\_ SANITARIA  
CREATE DATABASE COBERTURA\_ SANITARIA;  
En ella genero una tabla, la llamo CITAS y agrego los campos donde almacenar los datos.  
CREATE TABLA\_ CITAS  
(  
NOMBRE,  
APELLIDOS,  
FECHA\_ NACIMIENTO,  
REGULARIZADOS (verdadero o falso),  
TARJETA\_ SANITARIA (verdadero o falso)  
);*

*Genero una query para acceder a la tabla. Hago una consulta que me permita actualizar la base de datos e igualar el valor del campo TARJETA\_SANITARIA a falso siempre que se cumplan dos condiciones: la FECHA\_NACIMIENTO sea mayor a 90 días y el valor del campo REGULARIZADOS sea falso.*

```
UPDATE TABLA_CITAS  
SET TARJETA_SANITARIA = false
```

*where*

```
(FECHA_ACTUAL - FECHA_NACIMIENTO) > 90 &&  
REGULARIZADOS == false
```

*Resultado de la consulta: 6.000 columnas afectadas en 0.03 segundos.*

*Query OK, 6.000 rows affected (0.03 sec)*

*Es viernes, 10.15 de la mañana. Anoto como realizada la primera tarea del día.*

*Es hora de un café, me dirijo a la máquina.*

*Hoy parece un día tranquilo.*

En una línea parecida se sitúa “Estado del bienestar”, uno de los poemas código que pueden leerse en la página web de la autora (<http://compilado.net/category/poesia-y-codigo/> [28/04/2018], de donde tomamos los poemas que veremos a continuación). En él tenemos una lista de elementos, a la que se da el nombre “desahucio”, y “suma” es una variable de acumulación. Para cada elemento de la lista “desahucio”, se elimina el nombre correspondiente a la persona desahuciada (o, tal como lo expresa el poema, “suma=0”); ese procedimiento se acumularía y, como final del proceso, la pantalla nos mostraría un mensaje notificando que el nombre de la persona afectada por el desahucio ha sido eliminado (“alert (nombre + “: eliminado”). De este modo, la autora vuelve a defender la no neutralidad del lenguaje informático y la responsabilidad de las personas que lo utilizan:

```
var desahucio=new Array(),
suma = 0;
desahucio.forEach(
    function eliminar(nombre) {
        suma += nombre;
        alert(nombre + ": eliminado");
    }
);
```

Un poema muy significativo en cuanto al compromiso ideológico que nutre los versos en código de Belén García Nieto es “Prototipo super clase”, a la vez que una muestra clara del juego irónico con el que la autora utiliza en ocasiones este tipo de lenguajes. Está escrito en JavaScript, un lenguaje orientado a objetos, es decir, que describe un mundo formado por objetos que se comunican entre sí. En estos lenguajes existe el concepto de herencia, vinculado a jerarquías de conceptos.

Los objetos son instancias de clases que definen sus propiedades y comportamientos, y esas propiedades y comportamientos se heredan desde la superclase a las subclases que son casos particulares de ella.

El poema hace un juego relacionando la idea de clase social y las jerarquías sociales con las jerarquías de clases en este tipo de lenguajes informáticos:

```
function superClase() {

    this.rol      = “Acumulación”;
    this.medios   = “Privados”;
    this.imprimir = “CAPITALISMO”;
    this.metodo = function() {
        CrearCrisis()
        .then(CrearExpansion())
        .then(CrearShock())
    }
}
```

```

        .then(CrearDesorientacion())
        .then(CrearAislamiento())
        .then(function(){
            return new superClase();
        });
    };
}

```

Como antes hemos señalado, en estos lenguajes los objetos son instancias de clases que definen sus propiedades y comportamientos. Así, la primera función, denominada “superclase”, define la creación de un objeto con una serie de propiedades (rol, medios, que son iguales a “acumulación” y “privados”, respectivamente), y el mensaje que ello imprime es “capitalismo”.

En cuanto a los comportamientos de esa superclase, son las funciones que comienzan en “CrearCrisis” y continúan, en una secuencia, con “CrearExpansion”, “CrearShock”, “CrearDesorientacion” y “CrearAislamiento”.

En el poema “Colapso”, encontramos una secuencia de condiciones lógicas, encabezadas por “if”. Si son ciertas (es decir, si se van cumpliendo), devuelve el valor “colapso”:

```

if(this.habits){
    if(temperature.rise){
        if(thaw){
            if(species.extinction){
                if(deforestation){
                    if(desertification){
                        return colapse;
                    }
                }
            }
        }
    }
}

```

```
    }  
  }  
}
```

El poema “Invisibles” no está escrito en lenguaje de programación sino en html (Hiper Text Markup Language), el lenguaje que se utiliza en las páginas web para describir la estructura del contenido web y la forma de presentarlo. La autora juega con ambas cosas y las define en el poema.

La manera de presentar el contenido (es decir, cómo lo presentará el navegador web) es lo que tenemos entre las etiquetas “style” y fin de “style” (</style>). Como podemos ver en el poema, estaría todo vacío (hidden, 0, “”, 0). Si se tratase de una web real, al abrirlo en el navegador no se vería nada.

El contenido, por su parte, sería lo que correspondería a la sección “body” hasta fin de “body” (</body>). Aunque en la manera de presentarlo aparezca todo vacío, el contenido está (o, como dice el poema, “Las ideas / Y el deseo / Siguen en pie”):

```
<html>  
  <style>  
    body{visibility:hidden}  
    header{opacity:0}  
    section{content:””}  
    footer{margin:0}  
  </style>  
  <body>  
    <header>Las ideas</header>  
    <section>Y el deseo</section>  
    <footer>Siguen en pie</footer>  
  </body>  
</html>
```

En todos estos poemas queda clara la impugnación del estatuto de neutralidad de los lenguajes informáticos y el radical compromiso que, en la misma línea de su poesía escrita en lenguaje natural, asume la práctica de la poesía código de Belén García Nieto. Son versos llaman siempre a lo colectivo y en ellos el código, como los lenguajes en los que se escribe, se convierten en herramienta para la reflexión y la crítica. Ambas se realizan, como explica la propia autora en otra entrevista ([http://www.libreconfiguracion.org/proyecto\\_genoma\\_poetico/entrevistas-belen-garcia-nieto/](http://www.libreconfiguracion.org/proyecto_genoma_poetico/entrevistas-belen-garcia-nieto/) [28/04/2018]):

```
while(true){  
    always();  
}
```

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, J. (2012). “Foreword”. En *Code {poems}*, Ishac Bertran (ed.), v-x. Barcelona: The Authors.
- BOURDIEU, P. (2000). *Propos sur le Champ Politique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- \_\_\_\_ (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.
- BRAFFORT, P. (1988). “F.A.S.T.L.: Formalismes por l’analyses et la synthèse de textes littéraires”. En *OULIPO: Atlas de Littérature Potentielle*, Oulipo, 108-137. París: Gallimard.
- DURÁN RODRÍGUEZ, J. (2017). “La poesía código de Belén García Nieto: versos éticos en lenguaje de programación”. *El Salto*, 24 de octubre. <https://elsaltodiario.com/poesia/codigo-entrevista-belen-nieto-rimas-eticas-lenguaje-programacion> [28/04/2018].
- GARCÍA NIETO, B. (2015). “Yo programo”. En *Yo Sí Sanidad Universal*, <http://yosisanidaduniversal.net/noticias.php/http-belengnieto-com-yo-programo> [25/04/2018].

- \_\_\_\_\_. (2017). “Entrevistas # Belén García Nieto”. En *Proyecto Genoma Poético*, 11 de abril, [http://www.libreconfiguracion.org/proyecto\\_genoma\\_poetico/entrevistas-belen-garcia-nieto/](http://www.libreconfiguracion.org/proyecto_genoma_poetico/entrevistas-belen-garcia-nieto/) [23/04/2018].  
\_\_\_\_\_. <http://compilado.net/category/poesia-y-codigo/> [23/04/2018].
- MARTÍN, R. C. (2012). *Código limpio. Manual de estilo para el desarrollo ágil de software*. Madrid: Anaya Multimedia.
- MARTÍN SÁNCHEZ, P. (2012). *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.
- OULIPO. <http://oulipo.net/fr/contraintes> [23/04/2018].
- POUNDSTONE, W. (2012). *¿Es lo bastante inteligente para trabajar en Google?* Barcelona: Conecta.
- VUILLEMÍN, A. (2005). “Poesía, informática y creación: las nuevas aproximaciones”. En *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Laura Borrás Castanyer (ed.), 163-175. Barcelona: Editorial UOC.

Recibido el 15 de mayo de 2018.

Aceptado el 28 de junio de 2018.



## ARTÍCULOS



**VIDEOACTIVISMO *ONLINE* Y PROBLEMATIZACIÓN  
DEL CONCEPTO DE AUTORÍA. EL ANONIMATO EN  
EL COLECTIVO AUDIOVISUAL MALAGUISTÁN**

ONLINE VIDEOACTIVISM AND PROBLEMATIZATION  
OF CONCEPT OF AUTHORSHIP. THE ANONYMITY BY AN  
AUDIOVISUAL PRODUCTION COLLECTIVE, MALAGUISTÁN

**Jordi ALBERICH-PASCUAL**

Universidad de Granada

jalberich@ugr.es

**Ana SEDEÑO-VALDELLÓS**

Universidad de Málaga

valdellos@uma.es

**Resumen:** El videoactivismo *online* es un reciente fenómeno audiovisual que permite que colectivos compuestos por ciudadanos alejados de la práctica institucional cinematográfica protagonicen y dirijan sus propios proyectos audiovisuales, con un componente transformador. El presente artículo analiza experiencias que siguen esta dirección y que tienen en el anonimato y en la falta de reconocimiento personal de la figura del autor, su principal razón de ser. Malaguistán denuncia la situación precaria de la infraestructura y de los espacios ciudadanos en la ciudad de Málaga,

con piezas distribuidas por Internet de manera anónima, y con un tipo de lenguaje audiovisual específico que combina formas de *narrativa cruda* con un remontaje paródico basado en la ironía.

**Palabras clave:** Videoactivismo. Anonimato. Audiovisual crítico. Cine colectivo.

**Abstract:** Online videoactivism is a recent audiovisual formula that allows audiovisual groups, composed by citizens far from institutional practice, to film their own audiovisual projects, sometimes characterized with a transforming social component. The paper analyzes some experiences that follow this direction: anonymity and lack of personal recognition in the figure of the filmmaker are the main features. Malaguistán complaints with pieces distributed by Internet, about the precarious situation of infrastructure and citizen space in Malaga and with an special kind of audiovisual language that combines ways of raw narrative with a parodic edition based on irony.

**Key Words:** Videoactivism. Anonymity. Critical Cinema. Collective Cinema.

## **1. INTRODUCCIÓN: PROBLEMATIZACION DE LA AUTORÍA Y ANONIMATO EN EL VIDEOACTIVISMO ONLINE CONTEMPORÁNEO**

La iconosfera contemporánea se caracteriza por la diversidad extrema de sus propuestas. El cine *mainstream*, la integración transnacional de contenidos y plataformas, y el crecimiento exponencial de la experiencia de usuario en multitud de formatos audiovisuales se da en paralelo a una producción audiovisual activista, minoritaria, y horizontal en su generación. Un activismo audiovisual que no se puede entender ya sin su distribución

*online* a través de la red.

La autoría como criterio nominal y exclusivo de calidad y producción de las obras artísticas y culturales ha dejado de ser central en la discusión y debate sobre las prácticas contemporáneas. Así la atención se ha desplazado hacia la obra así, hacia su contenido o discurso. Ello se encuentra en la línea coherente con las problematizaciones del yo y su viaje hacia el debate sobre un nosotros. En este sentido los abordajes sobre la función autor de Foucault (1999), Barthes (1987), Geertz (1989), Agamben (2009), Negri (2000) o Virno (2003) en la escena internacional, así como los trabajos previos sobre anonimato, ciudadanía y colectividad de López-Petit (2009), Delgado (2003), y Garcés (2007, 2009) en el ámbito nacional han constituido una reflexión contundente.

*Preguntar por el nosotros no es preguntar por la comunidad frente a la sociedad, por lo público frente a lo privado o por lo colectivo frente a lo individual. El nosotros no es un ámbito de lo social, es una experiencia que transforma lo social. Es un proceso de subjetivación y de politización que implica inscribirse en el mundo desde la co-implicación (Garcés, 2009).*

Otras reflexiones cercanas pueden encontrarse en numerosos trabajos como las investigaciones doctorales sobre prácticas de control de González-Díaz (2013), los estudios sobre activismo mediático de Cándón-Mena (2012), Baillie-Smith (2013) y Cordero-Sánchez & Alberich-Pascual (2015), así como las publicaciones e investigaciones previas sobre cine de resistencia y videoactivismo 2.0 de Sheppard (2005), Widginton (2005), Didi-Huberman (2008), o Vila-Alabo (2012), entre otras a destacar.

En el seno de un activismo mediático de resistencia individual y colectiva que caracteriza a un espacio cultural transnacional, el videoactivismo audiovisual de transformación social puede observarse desde variados escenarios o ámbitos: la concienciación, la creación comunitaria o la lucha de derechos sociales...

El videoactivismo contemporáneo recoge del arte militante y del videoarte histórico algunos de los rasgos más importantes que señalan estas producciones, autodefiniéndose a su vez como una práctica con vocación de transformación desde la producción horizontal, la disolución de la autoría clásica y/o asunción de nuevas fórmulas de adscripción de la responsabilidad de la creación audiovisual. Si en los orígenes del cine de protesta, político y militante parte de la producción optó por el anonimato como una forma de producción colectiva que permitía cierta seguridad frente a represalias de los grupos políticos hegemónicos y/o los gobiernos, la producción videoactivista actual elige el anonimato con otros fines. En este caso, como ya se ha revisado en otros trabajos (Mateos y Sedeño, 2015) supone una forma más de colectivización de la figura de responsabilidad en el videoactivismo (junto al autor común, el sin-autor, el *crowd* y otros), ni mucho menos la mayoritaria, que pretende subrayar la parte final de la ecuación comunicativa, dejando mayor protagonismo al espectador/receptor y apelando a su rol activo. Además, el contexto del pensamiento contemporáneo sobre la subjetividad, el trabajo artístico como performativo y un especial acento desde la estética de la recepción en el autor y en el ocaso de su necesidad, han aportado una última capa de contexto propicio para variadas manifestaciones, también para las de producción audiovisual colaborativa o videoactivista. A esto se suma un hábitat tecnológico, espacio opaco de control que, aunque hace compleja la desaparición de las huellas de autoría de cualquier manifestación (textual, visual, sonora...), permite un cierto grado de privacidad y opcionalidad según las plataformas y el nivel de pericia técnica en su configuración. Esta es de las habilidades específicas del flamante prosumidor mediático.

Sin embargo, si es necesaria cierta reflexión sobre el enmarque de una subjetividad anónima presente en el panorama de creación, vinculado a lo político, contemporáneo. Aunque no es momento aquí de desarrollar el debate sobre la naturaleza política de cualquier manifestación audiovisual, de acuerdo con Agamben (2009), la teoría del Bloom de Tiquun comienza con la disolución de la subjetividad del sujeto contemporáneo. También

el ámbito de los estudios visuales y de la reflexión de la teoría crítica, con autores como Freedberg (2009) o Comolli (2009), han descrito y/o propuesto modos alternativos de creación comprometida desde el arte y la creación visual, con los que la imagen alcance a convertirse en una herramienta con la que pensar y proponer otras realidades sociales y políticas alternativas a las existentes/hegemónicas.

En afinidad con ello, en el videoactivismo contemporáneo se desarrollan un conjunto de estrategias y prácticas discursivas de creación y producción audiovisual tendentes a la colectivización y a una problematización de la función autor, caracterizadas habitualmente por generar “un proceso de vídeo sin guion, dirigido por las bases, que se mueve hacia adelante en ciclos iterativos de grabación y revisión del material. (...) Los participantes toman parte en momentos o en todo el proceso de rodaje, guionización o selección del contenido” (Johansson, 1999: 21-23).

Así, en oposición a la conceptualización dominante del director/realizador como autor único de una obra audiovisual que ejerce el control completo (para algunos psicológico) sobre todos los procesos de invención colectiva de una película (Mitry, 1988), el videoactivismo se caracteriza por una problematización consciente de esta figura de orden estético, y opone la necesidad de una práctica filmica comprometida, que se desnude de esta invisibilidad lingüística y haga consciente al espectador de su estrategia y capacidad de generación discursiva. Eliminando la figura de liderazgo que supone el director en el cine tradicional, la pérdida de la función autor se concibe como un poder generador de contenido audiovisual que delega sus funciones en la colectividad de un grupo humano.

Esta problematización de la autoría es compartida por muchas prácticas de cine etnográfico o antropológico que no tenemos espacio para analizar completamente aquí. En concreto, el anonimato, como práctica extrema de la *sinautoría*, ha sido posible por las condiciones vitales de la modernidad en los centros urbanos. El viraje contemplativo del deambular contemporáneo ha sido teorizado por George Simmel, Emil Durkheim o Erwin Goffman. De acuerdo con Manuel Delgado (2003),

el anonimato es un requisito de la ciudadanía ejercida en los espacios públicos, especialmente en la calle. Cuando ese espacio es Internet, retoma su fuerza gracias a la capacidad de convocatoria para movilizaciones y da respuesta a una necesidad de construcción de identidad colectiva frente al poder. Movimientos como el 15M o Yo soy 132, concuerdan con esta idea de convocatoria abierta, conjunción ciudadana, asamblearismo y organización horizontal que permite diversas posibilidades de autoposición en el anonimato: la *falta de identificación*, la *contraidentificación*, que es un presencializarse oponiéndose, o la *desidentificación*, que es un presencializarse ocultándose (López-Petit, 2009). Todos estos movimientos se posicionan en alguna de estas micromodalidades.

La característica básica del anonimato es la impersonalidad, y en ella el momento actual permite nuevas fórmulas de impunidad en el comportamiento gracias a las redes sociales. Tras una máscara en forma de *nick*, avatar o perfiles inciertos o equívocos, el individuo se irresponsabiliza de todo un sin fin de acciones impropias y, por tanto, de su peso en la conciencia moral. Sin embargo, también permite un discurso que impreca por la mejora de las condiciones globales de vida en los núcleos urbanos, en una operación que pone el foco en el discurso y esconde la personalidad que está detrás de él.

Si la función autor era dibujada por Foucault (1999: 329-360), como característica del siglo XIX, su supresión abre el audiovisual a nuevas formas de representación experimentales que han sido “tomadas” por los colectivos de videoactivismo. Es en el seno de estos procesos de naturaleza colectiva donde adquiere fuerza la escritura de una gramática de la multitud, término desarrollado por Paolo Virno a partir de *Arte y Multitud* de Negri (2000), que da cuenta del surgimiento de modalidades de entrelazar lo político, lo cultural y lo económico, tal y como se ejemplifica en la emergencia de una larga serie de colectivos de investigación-acción recientes con voluntad transformadora como *Video nas Aldeias*, *Cinemaabierto*, *Subtramas*, *Cine sin Autor (CsA)* y *Malaguistán*. Los colectivos, grupos sociales o comunidades de activismo videográfico contemporáneo con objetivos de

transformación social y su generación de modelos alternativos de pensar los agentes de producción/realización en torno a temáticas cotidianas, han sido analizados ya en textos recientes de especialización sobre la autoría audiovisual. Tal y como los estudios precedentes de Mateos y Sedeño (2015), Montero y Moreno (2014), Mateos y Lanchares (2014) han evidenciado con *Cine sin Autor*, *Cinemaabierto* y otros, se caracterizan por la llamada narrativa cruda o *raw narrative*, una forma prototípica del audiovisual con objetivo de documentar situaciones para denunciarlas, con una pretensión de máxima objetividad. También Hito Steyerl habla de *imagen pobre* como “imágenes populares -imágenes que se pueden hacer y ver por los muchos- que expresan todas las contradicciones de la multitud contemporánea (...) su permanente disposición para la transgresión y la presentación simultánea” (Steyerl, 2009), lo que vincula la producción con la función de distribución *online* y viral de las imágenes.

Con este tipo de forma de la expresión de los mensajes audiovisuales, los colectivos de vídeo pretenden eliminar cualquier fórmula de naturaleza estilística que permita identificarles, en una especie de forma narrativa de grado 0. ¿Existen renovadas gramáticas/lenguajes fílmicos o audiovisuales contruidos desde el anonimato?

Para realizar un aporte teórico-práctico a esta línea académica comenzada hace algunos años, el presente artículo tiene como objetivo específico analizar vídeos de Malaguistán, colectivo audiovisual videoactivista que distribuye sus vídeos *online* de manera anónima, para caracterizarlos desde un punto de vista audiovisual.

## 2. MÉTODOS Y MATERIALES

Aun cuando nuestro abordaje parte de una perspectiva global, hemos focalizado nuestra investigación en el estudio de un colectivo de videoactivismo *online* surgido en el ámbito español a nivel local, Malaguistán, con el análisis de sus vídeos, en los que el anonimato ha tenido un papel determinante.

Nuestro estudio se ha estructurado a partir de una aproximación de lo general a lo particular a través de una metodología de investigación de tipo cualitativa. Tras una primera fase de investigación basada en la búsqueda documental y una revisión bibliográfica, se ha procedido al análisis textual, en una segunda fase. En esta etapa se trata de establecer una especie de descripción de las características del lenguaje audiovisual de los vídeos de este colectivo, como perteneciente a este grupo de propuestas audiovisuales de representación desde el anonimato.

En este se han observado con atención los siguientes criterios: lenguaje audiovisual (tipología de planos, movimientos de cámara, angulación), sonido analógico y verbal (uso de la voz, el silencio, los diálogos, relación imagen/música), música (diegética/extradiegética, original, versiones, función respecto a la imagen), articulación espaciotemporal, textos escritos (número, ubicación, relación con imagen), personajes (¿quiénes son?, número), uso de imagen documental (tomada de qué eventos, préstamos de videos anteriores...).

Como complemento se ha realizado una entrevista en profundidad a partir de un cuestionario a un miembro del colectivo Malaguistán<sup>1</sup> (Málaga, 29 de septiembre de 2014). Por esta opción del anonimato, se hace problemático el estudio académico de caso: únicamente hemos tenido acceso a uno de sus miembros, David, y, por tanto, nula oportunidad de contrastar versiones con otros componentes, lo que supone un obstáculo para la investigación. Algunas de las ideas que han guiado las conversaciones han sido las condiciones y objetivos con los que se desarrolla el trabajo y los procesos y financiación genérica con que se mantiene el proyecto y se incardinan y editan los vídeos. La entrevista tuvo como objetivo contextualizar la investigación de manera general, y será empleada sólo de manera lateral para describir objetivos o formas de producción, y como ampliación del análisis audiovisual o textual.

---

<sup>1</sup>Cuyo nombre es David (Málaga, 29 de septiembre de 2014).

### 3. ESTUDIO DE CASO: COLECTIVO MALAGUISTÁN

Los orígenes del vídeo colectivo en Málaga se remontan a las acciones y *performances* del grupo Agustín Pareja School, surgido en los años ochenta en la capital de la Costa del Sol y ocupado en variadas prácticas interdisciplinarias que iban desde el vídeo y el cartel, hasta la instalación y el arte de acción. Los vídeos de Malaguistán retoman este carácter de búsqueda de valores de mejora de la ciudad desde un posicionamiento del anonimato como elemento que diluye la autoría o identificación del componente personal o artístico.

Malaguistán surge en 2011 en el barrio de Lagunillas (cercano al centro histórico puede considerarse parte de él) con el objetivo de realizar una propuesta crítica en vídeo, empleando un lenguaje (habla coloquial, formas de comportamiento) propio del contexto geográfico de la ciudad, para visibilizar las problemáticas que la atañen. Como manifestación cultural y por sus características no resulta ajena al contexto post-15 m y a todo su imaginario colectivo que prioriza la creación de redes de colaboración a nivel local y la producción audiovisual como herramienta transformadora, bajo la utopía del poder revelador de la imagen en toda la creación alternativa de los últimos años.

Con un discurso directo, que debe mucho a la estética documental, pretende denunciar desafíos continuados y no resueltos de la capital malagueña, en relación a temáticas como infraestructura urbanística, playas, fiestas y eventos culturales dándoles un sentido centrado en la idiosincrasia de sus habitantes.

Cuando se les pregunta directamente por la opción del anonimato (en su canal de YouTube no existe ninguna información de nombres, direcciones) se dice “Hablamos de que no importa quien lo haga (...) si fuese otro tipo de producto más serio, quizá tiene más sentido (...) pero esto no es importante quien lo haga”<sup>2</sup>. Ese acento sobre el objetivo de los vídeos, resulta una forma de desidentificación (Lopez Petit, 2009: 32), tal

---

<sup>2</sup>Entrevista con Malaguistán (29 de septiembre de 2014).

como es definida anteriormente.

Los vídeos (28) se han desarrollado a lo largo de tres temporadas, que se han caracterizado por una importante evolución técnica y mejora en la resolución en la grabación del registro de imágenes. En la primera temporada (2011), el listado de piezas generadas es el siguiente: Malaguistán<sup>3</sup>; Las Calles; La playa; Parque Bélico; El plan E; Parque Natural; Las luces; Bis. El presupuesto; La cofradía.

Cuando se le pregunta por el comienzo de la actividad y cómo plantearon el trabajo inicial, declara: “en principio, consultábamos el periódico los fines de semana, donde siempre había noticias de corrupción, de problemas urbanísticos... e intentábamos escribir una pequeña historia o guion ejemplificada cerca de Lagunillas, el barrio, con la que denunciar la dejadez de los políticos locales. Ello se convirtió en una dinámica con la que hacíamos un breve vídeo cada dos semanas”<sup>4</sup>.

Como corresponde a lo que podríamos denominar una fase primera de aprendizaje de las técnicas y posibilidades del lenguaje audiovisual por parte de sus componentes y junto a la aún no tan usual tecnología digital de buena calidad de imagen), estos trabajos se caracterizan por su brevedad, su inmediatez en el uso de la cámara y los recursos del montaje y la música, y el empleo de textos para complementar unos mensajes críticos y directos: un discurso basado en un lenguaje de realización crudo, restado de lo artificioso o sofisticado y alejado de recursos visuales avanzados.

El capítulo *Las calles* resulta significativo como ejemplo del modo de realización del videoactivismo del colectivo. En él, los textos recontextualizan el contenido de la banda visual y, con la ayuda del componente sonoro musical y su función estructurante, construyen una pieza repleta de fórmulas que problematizan la ciudad a través del juego con los nombres de las calles: la dejadez de las infraestructuras básicas de ciertas zonas de la ciudad es empleada con técnicas de ironía y antítesis.

---

<sup>3</sup><https://www.youtube.com/watch?v=paTpqnIVjnI> [19/06/2018]. Incluimos el link para que puedan consultarse los vídeos de este colectivo a partir de aquí.

<sup>4</sup>Entrevista con Malaguistán (29 de septiembre de 2014).

Ello se explicita a través de la muestra sumativa de planos de las trece placas con que se nombra una corta calle (Cobertizo del Conde): tal despliegue contrasta con la dejadez de cuidados de sus calles y fachadas, que no se arreglan para fomentar la especulación urbanística (como poco tiempo después se ha comprobado).



Figura 1. Dos capturas de pantalla del vídeo *Las calles* (Malaguistán, 1.ª temporada).

La ironía resulta un recurso global de todos los videos de esta temporada. Entendemos que su función es establecer un vínculo de sentido con el espectador. En el caso de *Las luces*, se editan diversos planos de pertrechadas cajas de electricidad en diversas calles de la ciudad junto a un diálogo ficticio de dos electricistas. La conversación sugerida se pone en voz de un supuesto técnico electricista con un acento especialmente exagerado, por lo que se escriben los textos para que el espectador no avezado pueda seguir el discurso, aunque en otro registro de habla más culto. Esta coincidencia sonora, visual y textual tiene un efecto dramático y espacial importante y su importancia en la exposición sincrónica del mensaje, donde el contenido y la expresión se encuentran en contradicción. Esta contraposición de elementos causa este efecto irónico... Como se dice, “al final da igual”: Malaguistán pretende reactivar una visión crítica sobre la idiosincrasia de la ciudad.

La segunda temporada (2013-2014) se desarrolla entre otras temáticas y apunta a un mejoramiento de las condiciones de producción,

coincidiendo con la llegada masiva y abaratamiento de las tecnologías de grabación digital y su accesibilidad entre los usuarios amateurs de vídeo. El colectivo continúa con su carácter de agitación empleando los asuntos de la ciudad, sus fiestas, su carácter turístico y algunos proyectos desarrollados de naturaleza urbanística o arquitectónica: El Muro II; Los farolillos; La caseta; Megaconstrucciones; Los postes de la Smart City; Los graffitis; La Semana Santa eterna; La alfombra; La cofradía.

En *Los postes de la Smart City* el colectivo critica cómo se vende una imagen de la ciudad ligada a la innovación y la eficiencia energética. El vídeo comienza con imágenes cedidas del programa “Informe Semanal” donde se emitió un reportaje sobre el asunto. El texto en voz en *off* es el siguiente: “En ese sentido Málaga es el proyecto español pionero en una ciudad ecoeficiente que empezó a desarrollarse hace cuatro años en el barrio de la Misericordia, liderado por varias empresas y centros de investigación. Su objeto es conseguir integrar con fuentes renovables de energía a la red electrónica. Se trata de acercar la generación con el consumo y que lo que no se gaste se almacene en baterías que permitan utilizar esa energía por ejemplo en alumbrado público telegestionado o en el uso de vehículos eléctricos”. Seguidamente, el alcalde de la ciudad, Francisco de la Torre, aparece en imagen explicando algunos detalles del proyecto. Tras unos 15-20 segundos se incluyen imágenes de postes derruidos, cajas eléctricas abiertas y en ruinas, de las que hay innumerables en la ciudad (Figura 2). El recurso al contrapunto audiovisual permite comprobar el despropósito de la utilización política de las palabras y las temáticas de la eficiencia energética y la ciudad futura mientras se observan la recopilación de farolas, cables y enganches eléctricos del siglo XIX).

Tras un nuevo *speech* en voz en *off* en el que se vuelve a incluir el contenido directo del programa de Televisión Española, se pasa a una nueva entrevista, esta vez con Jaime Briales, Director de la Agencia de la Energía de Málaga. Tras unos segundos, la banda imagen es intervenida y comienza a mostrar planos explícitos de la mala situación de estas instalaciones. Mientras continúa la voz en *off*: “Al final no se trata de que

la ciudad sea más inteligente, la ciudad es un ente abstracto que no es más inteligente o no... Al final de lo que se trata es de que los ciudadanos seamos inteligentes o de que tengamos opción a ser inteligentes” dice un entrevistado. Parece esta la triste conclusión que denuncia el vídeo: la imposibilidad de que esto pueda ocurrir ante la manipulación a la que la ciudadanía es sometida.



Figura 2. Dos capturas de pantalla de *Los postes de la Smartcity* (Malaguistán, 2.<sup>a</sup> temporada).

En la tercera temporada (2015), Malaguistán acude a temas políticos directos o relacionados con los dirigentes de la ciudad. Se compone de cuatro únicos vídeos de la temporada: El proyecto definitivo de los Baños del Carmen; El proyecto definitivo VII; La Legislatura 2011-2015; La feria 2015.

Las piezas se estructuran según dos modalidades. Por un lado, *El proyecto definitivo VII* y *La feria 2015* pertenecen a la categoría de remix en la que se practica la remezcla de programas y secuencias de películas anteriores. En el primer caso, se reedita un informativo estadounidense, doblándose la voz del presentador: a modo de noticia se describen los últimos acontecimientos en torno al proyecto definitivo de los Baños del Carmen, un conocido restaurante, lugar de ocio glorioso y balneario de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX.

En *La legislatura 2011-2015* se hace un repaso de estos años de Alcaldía de Francisco de la Torre, a ritmo de meme musical del conocido tema “Paco, Pacó”, con frases como esta “Y roban como nadie,

Pacó” junto a imágenes sobre “logros” de la alcaldía en el período: el Centro Pompidou, el Museo Ruso (Tabacalera), el metro... Todos han dejado innumerables problemas y dudas sobre corrupción respecto a su construcción, adjudicaciones y gestión. Los demás partidos políticos no quedan fuera de la mirada crítica (Figura 3).



Figura 3. Dos capturas de pantalla del video *La legislatura 2011-2015* (Malaguistán, 3.<sup>a</sup> temporada).

En el caso de *La feria 2015* se utiliza la conocida escena de locura final de *El Hundimiento* (Alemania, 2006), fuente de muchos memes y *mashups* en Internet. En concreto esta pieza ha dado lugar a unos 100 vídeos y ha originado polémica con su productora Constantine films. Los *mashups* de remontaje de imágenes y sonidos de vídeos con material histórico o político o de películas de este género tienen un alto poder evocador y gran capacidad viral y permiten “proporcionar un espacio en el que los viejos y los nuevos vídeos que levantan preocupaciones políticas similares, son presentados al espectador en un red intertextual que puede potencialmente conectar las luchas pasadas con las presentes” (Askanius, 2013: 8). Esto supone una intertextualidad de naturaleza paródica que Malaguistán emplea en todo momento como colectivo videoactivista anónimo, uniendo temáticas tan encontradas como el genocidio judío o la feria de Málaga de 2015.

#### 4. CONCLUSIONES

El videoactivismo contemporáneo problematiza numerosos conceptos y modelos tradicionales que formaban parte del paradigma clásico del audiovisual, o Modo de Representación Institucional (MRI), como digno sucesor del cine militante y de multitud de prácticas de cine documental o testimonial. De su seno emergen una diversidad de prácticas de ruptura que, desde la perspectiva de la comunicación alternativa, establecen puentes entre las necesidades de colectivos en situación precaria o marginalizados y su visibilización y legitimación social de su acción.

Estas prácticas audiovisuales de ruptura se caracterizan por unas elecciones audiovisuales problematizadoras de conceptos tan centrales como el de la autoría o atribución personal de la responsabilidad creativa, a través de la ironía o la subversión de códigos relacionados con el montaje, el guion o la interpretación actoral. Todas estas estrategias empoderan al lenguaje audiovisual con elementos para la de-construcción crítica de los discursos audiovisuales institucionales, así como para la construcción alternativa de un imaginario audiovisual propio.

El colectivo Malaguistán construye su capacidad de subversión en mensajes audiovisuales que tratan la realidad local de una manera creativa: son anónimos, no subrayados personalmente y apelan a la complicidad colectiva del espectador a través de la ironía. En este sentido, parece que se apartan de una estricta *imagen pobre*. Su empleo de la parodia los aleja de manera nítida de esa narrativa cruda que parece caracterizar a otros colectivos de anonimato audiovisual, aunque se sitúa en la línea de la tradición del  *mashup*  y el gusto por el remontaje y el juego en postproducción que se encuentra en el audiovisual colectivo que se desarrolla en la red.

El videoactivismo *online* representado por el colectivo Malaguistán genera estrategias de transformación social con un lenguaje audiovisual que se encuentra en la esfera de otros colectivos de  *sinautoría*  y anonimato fílmico, aunque adaptándolos a temas y enfoques locales y generando prácticas más complejas de postproducción (parodia, ironía...), que enlazan

con las nuevas condiciones de distribución y apelación al espectador. Esto nos hace pensar en ellos como nuevos actores comunicativos de plena significación en la caracterización de la escena contemporánea. Esperamos haber contribuido con ello a la construcción de parte del mapa actual del pensamiento crítico a través de la imagen y el audiovisual, aunque su completa descripción se encuentra en permanente revisión, debido al surgimiento repetido de colectivos y la continua actualización de sus propuestas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2009). *A propósito de Tiqqun. Presentación del libro Contribution a la guerre en cours*. Paris: La fabrique.
- ASKANIUS, T. (2013). “Online video activism and political mash-genres”. *Jomec Journal* 4 (también en <http://doi.org/10.18573/j.2013.10257> [21/04/2018]).
- BAILLIE SMITH, M. (2013). “The changing development landscape and new development paradigms: the end of development education or a chance to find its voice?” [Powerpoint slides]. Opening address to the conference *Global justice through global citizenship: the role of global education and public awareness*. Bruselas, 20–21 de noviembre.
- BARTHES, R. (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, R. Barthes, 175-198. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BOURDIEU, P. (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- CANDÓN-MENA, J. (2012). “Soberanía tecnológica en la era de las redes”. *Revista internacional de pensamiento político* 7, 73-92 (también en <http://pensamientopolitico.org/Descargas/RIPP07073092.pdf> [21/04/2018]).

- COMOLLI, J.L. (2009). “Malas compañías: documento y espectáculo”. *Cuadernos de cine documental* 3, 76-89.
- CORDERO-SANCHEZ, I. y ALBERICH-PASCUAL, J. (2015). “Revisión de usos sociales y formas de ejercer la política”. *El profesional de la información* 24.6, 811-818.
- DELGADO, M. (2003). “Anonimato y ciudadanía. Derecho a la indiferencia en contextos urbanos”. En *Inmigración y cultura*, M. Delgado Ruiz (ed.), 9-21. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). “Las imágenes son un espacio de lucha. Entrevista con Amador Fernández-Savater”. *Diario Público*. <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> [21-04-2018].
- FOUCAULT, M. (1999). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y Literatura. Obras esenciales*, M. Foucault, 329-360 [1.ª ed. 1985]. Barcelona: Paidós.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- GARCÉS, M. (2007). “La experiencia del nosotros”. *Zehar* 60-61. Número especial “La escuela abierta”, 44-48 (también en <http://blogs.llull.cat/venezia2009/?p=1229>).
- \_\_\_\_\_ (2009). “Un mundo entre nosotros”. *Revista d’Espai en Blanc* 5-6. [http://espaienblanc.net/?page\\_id=759](http://espaienblanc.net/?page_id=759) [21-04-2018].
- GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- JOHANSSON, L. (1999). “Participatory Video and PRA: Acknowledging the politics of Empowerment”. *Forests, Trees and People* 40/41, 21-23.
- LÓPEZ PETIT, S. (2009). “Los espacios del anonimato: una apuesta por el que querer vivir”. *Espai en Blanc* 5-6 (también en [http://espaienblanc.net/?page\\_id=749](http://espaienblanc.net/?page_id=749) [21-04-2018]).
- MATEOS, C. y LANCHARES, L. (2014). “Languages of Video-Activism”. *Video Activism Workshop en Bristol Radical Film Festival*, 3-9 de

marzo.

- MATEOS, C. y SEDEÑO, A. (2015). “Videoactivismo y autoría colectiva”. En *Videoactivismo y movimientos sociales Teoría y praxis de las multitudes conectadas*, F. Sierra y D. Sierra (eds.), 298-331. Barcelona: Gedisa / CIESPAL.
- MITRY, J. (1988). *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- MONTERO, D. y MORENO, J.M. (2014). *El cambio social a través de las imágenes: guía para entender y utilizar el video participativo*. Madrid: Catarata.
- NEGRI, T. (2000). *Arte y multitud*. Barcelona: Trotta.
- PRESENCE, S. (2014). “The Contemporary Landscape of Video-Activism in Britain”. En *Marx and Moving Images of Activism*, E. Mazierska & L. Kristensen (eds.), 186-212. Oxford and New York: Berghahn.
- SEDEÑO, A. (2013). “Cine sin autor como pedagogía crítica audiovisual: bases teóricas, antecedentes y postura crítica”. *Communication papers: media literacy and gender studies* 2, 91-97 (también en <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/8781/Article9-p91.pdf?sequence=1> [21/04/2018]).
- SHEPPARD, M. (2005). “Cine y resistencia”. *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación* 18 (también en [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/105-libros.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/105-libros.pdf) [21/04/2018]).
- STEYERL, H. (2009). “In defense of the poor image”. *e-flux* 10, [https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/#\\_ftnref9](https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/#_ftnref9) [15-04-2018].
- VILA-ALABO, N. (2012). “Videoactivismo 2.0: ¿revueltas, producción audiovisual y cultura libre?”. *Toma Uno* 1, 167-176 (también en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/viewFile/8578/9443> [21/04/2018]).
- VIRNO, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.

WIDGINGTON, D. (2005). “Screening revolution. FAQs about video activism”. En *Autonomous Media. Activating Resistance & Dissent*, A. Langlois y F. Dubois. (eds.), 103-121. Montreal: Cumulus Press.

Recibido el 29 de abril de 2018.

Aceptado el 3 de septiembre de 2018.



**METÁFORA Y METONIMIA: ESTRATEGIAS RETÓRICAS  
DE ORGANIZACIÓN NARRATIVA.  
ANÁLISIS DE CASO EN EL CINE CLÁSICO Y POSMODERNO**

**METAPHOR AND METONYMY: RHETORICAL STRATEGIES  
OF THE NARRATIVE ORGANIZATION.  
CASE STUDY IN CLASSICAL AND POSTMODERN CINEMA**

**Carlos Fernando ALVARADO DUQUE**

Universidad de Manizales (Colombia)

cfalvarado@umanizales.edu.co

**José Wilson ESCOBAR RAMÍREZ**

Universidad de Manizales

wilsonescobar@umanizales.edu.co

**Resumen:** La metáfora y la metonimia amplifican el sistema expresivo que ha tejido el séptimo arte a lo largo de su historia. Nos interesa mostrar cómo dichas figuras son capaces de producir sentido más allá de las formas clásicas del lenguaje. Sin negar su rol funcional, su verdadera fuerza radica en su uso poético. Ambas figuras operan como estrategias narrativas que permiten hacer variaciones sobre la narrativa clásica y que dan pie a procesos transtextuales. En calidad de análisis de caso realizamos una exegesis de cuatro filmes que pertenecen al cine clásico de Hollywood y

al cine postmoderno para mostrar el funcionamiento de la metáfora y la metonimia en dos momentos diferentes de la historia del cine.

**Palabras clave:** Cine. Narrativa. Discurso retórico. Metáfora. Metonimia.

**Abstract:** Metaphor and metonymy amplify the expressive system that has woven the seventh art throughout its history. We want to show how these figures are capable of producing meaning beyond the classical forms of language. Without denying their functional role, its real strength lies in its poetic use. Both figures operate as narrative strategies that make variations on the classic narrative and give rise to trans-textual processes. As a case analysis, we did an exegesis of four films that belong to classic Hollywood cinema and postmodern cinema to show the operation of metaphor and metonymy in two different moments in the history of cinema.

**Key Words:** Cinema. Narrative. Rhetorical speech. Metaphor. Metonymy.

## 1. INTRODUCCIÓN

Una de las tareas más relevantes en el ámbito de los estudios sobre cine es pensar sus potencias retóricas. Sin duda, el trabajo semiológico ha abierto esta ruta desde ya hace varios años pero la expansión a otros recodos del mundo expresivo ha sido cadenciosa por decir lo menos. Un acercamiento en términos de figuras retóricas permite pensar el marco del lenguaje imponiendo sus propios límites. Por ello, nos decantamos por el esfuerzo poético que queda, como residuo estético, cuando metáfora y metonimia operan más allá de su clásica versión ornamental. El impacto de este trabajo, a una escala mayor, bien puede inferirse en la medida en que lentamente el análisis poético de estas figuras se lexicaliza hasta hacer parte de las arcas textuales del séptimo arte. Ello da pie a un modo de

reconocer una relación intrincada entre el trabajo retórico y el devenir histórico del cine.

Con base en la idea de una semiótica poética, propuesta por Lotman (1996), tomamos distancia de un uso ornamental de las figuras retóricas, es decir, dichas figuras tienen la capacidad de producir nuevos significados, no solo de adornar el discurso. En tal medida poseen la capacidad de reconstruir la realidad y no simplemente de representarla (Arias, 2007), como la virtud de simbolizar el mundo a partir de un lenguaje que evita la referencialidad (Febrer, 2010). En esta medida se expande el tradicional análisis de las figuras retóricas al universo de la imagen en movimiento (que tiene un interesante antecedente en las artes plásticas) para revelar los resortes en una materia expresiva que impulsa a pensar de otro modo (Ortiz, 2011).

Ahora bien, la perspectiva de Lotman (que considera la fuerza de la semiótica poética en el mundo del cine) no agota las capacidades de amplificar el lenguaje a través del trabajo de la retórica en el cine. Así al abordar los usos de la metáfora y la metonimia en la producción cinematográfica como dispositivos narrativos-poéticos se incrementa la comprensión de las formas expresivas que permiten la comunicación humana y sus posibilidades retóricas para el análisis de múltiples realidades. Nos interesa develar cómo estas dos figuras, puestas en dos espectros históricos concretos, permiten ampliar el funcionamiento del séptimo arte. En concreto, a partir de la pregunta ¿qué modificaciones ofrecen estas figuras como estrategias narrativas en una película? y siguiendo las consideraciones de Bordwell (1995), en torno a que la interpretación cinematográfica se adecua al esquema de Aristóteles (revisado por Cicerón), partimos de una sinopsis que nos permitió definir una tesis para su argumentación y refutación con el fin de llegar a conclusiones concretas. En dicha consideración suponemos que la verdadera fuerza, sin negar el rol funcional de las figuras retóricas, radica en su uso poético, en su capacidad de engrandecer el espectro expresivo del séptimo arte.

Metodológicamente la investigación se orientó hacia un registro

hermenéutico en el campo de los análisis discursivos. Como estudio de caso (muestreo intencional, no aleatorio, no estadístico, propio de los estudios comprensivos), optamos por dos películas clásicas de Hollywood y dos películas postmodernas, propias del Neo-Hollywood, seleccionadas a partir del reconocimiento de la *crítica especializada* por parte de los jurados de los principales festivales de cine, y en la consideración de Rossi del carácter textual del film como: “Un texto rizomático y lúdico capaz de producir y generar otros espacios textuales” (2012: 14).

En este marco se revela la fuerza de las figuras, como la expansión retórica para mostrar el modo en que el séptimo arte renueva sus arcas expresivas. Dado el carácter cualitativo del análisis, como es comprensible en estos estudios (interés en los significados y no en la cuantificación de casos), su alcance no permite la generalización a estratos históricos; es decir, no se caracteriza al cine clásico y postmoderno, si bien sí es posible reconocer algunos de sus rasgos tras los análisis retóricos concretos. La pretensión es la de re-significar el objeto de conocimiento desde el método hermenéutico, en este caso de la experiencia de la retórica en el cine que, para Beuchot (2004), no busca el sentido literal sino figurativo del texto auscultando un punto de equilibrio entre lo singular y lo general (lo unívoco y lo equívoco). Igualmente, se concibe la película como texto susceptible de lectura, en consideraciones de Ricoeur como “[...] todo discurso fijado por la escritura” (2003: 45).

## 2. FIGURACIONES RETÓRICAS EN EL CINE

### 2.1. Pensar la metáfora. Sabotaje traslaticio del sentido

El creciente interés por los estudios del lenguaje no ha dejado de lado el papel de la metáfora como figura retórica. Y si bien se han recuperado algunas de las visiones clásicas, es justo decir que en el siglo veinte esta figura sufre un fuerte proceso de transformación en lo que respecta a sus mecanismos al interior del universo discursivo. El

acento, como intentaremos ilustrar, no recae en un simple mecanismo de sustitución de términos sino de una transformación en el funcionamiento de la frase como unidad discursiva. Como bien afirma Ricoeur: “[...] la metáfora solo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo” (2006: 63). Su importancia ya no es definida por su capacidad ornamental sino, siguiendo a Black (1966), por su invención semántica y re-descripción de la realidad. Sabemos bien que estos caminos son sinuosos porque es inevitable, en muchos de sus recodos, caer presa de la metafísica. Sin embargo, creemos que vale la pena el costo en la medida en que, a pesar de perder la fuerza de la crítica, la metáfora, más allá de su encasillamiento, nos permite pensar el sentido gracias al debilitamiento del lenguaje mismo en que tiene lugar.

En gran medida, esta suerte de violencia contra el lenguaje está presente en el origen etimológico de la palabra metáfora. Derivada de los términos griegos *meta* (más allá o fuera) y *pherein* (trasladar), nuestra figura carga no solo con la idea de vehículo, sino con la idea de desviación (derivación). Y bien sabemos que la deriva supone el movimiento permanente que genera un cambio de posición y la incapacidad de controlar dicho movimiento. Eso haría que literalmente esta figura traslade (en el terreno del lenguaje) el sentido sin que pueda controlarse el resultado de este acto traslaticio. En la retórica clásica este acto se basaba en el cambio de una palabra por otra con el fin de que el nuevo término expresara la idea de base pero con mayor riqueza ornamental.

Imaginar la metáfora como un problema semántico la hace escapar del circuito semiótico como bien lo tematiza Ricoeur. Junto a ello Black, incluso, se atreve a dar un paso adelante y señalar que ni siquiera el universo semántico es suficiente para comprender la potencia metafórica. Nos sugiere que es el intérprete quien logra actualizar la tensión que tiene lugar en una frase por un elemento foráneo gracias a que puede acceder al arsenal semántico y actualizarlo: “[...] en cierto sentido, metáfora pertenece más a la pragmática que a la semántica: sentido que puede ser uno de los más merecedores de atención” (Black, 1966: 41).

Asociada con la poesía, la metáfora pareciera operar únicamente en el universo del mensaje, en la función poética del lenguaje. Esto ha dado lugar a una idea recurrente en la visión semiótica de la metáfora y es que, como tal, esta figura opera al interior del lenguaje sin relación con su propia exterioridad, en términos concretos sin injerencia en el campo de la referencia. Sin embargo, de la mano de Black, la semántica implica (de diferentes modos) el problema de la exterioridad, una relación con el afuera de los signos que bien puede ser comprendido bajo la idea de una *semiosfera* como lo sugiere la obra de Lotman (1996). En otras palabras, el sentido metafórico depende de la posibilidad de actualizar una de las variaciones de la *semiosfera* para que el término que opera en calidad de sustituto pueda ser interpretado por una comunidad. Si los intérpretes no pueden acceder a este acervo cultural no es posible el desplazamiento de sentido metafórico.

Representar la metáfora en un territorio como el cine supone prestar atención a una dimensión semiótica diferente. No entramos simplemente en el territorio de la imagen, sino al de la imagen en movimiento, que incluye no tanto una banda visual, sino una sonora, el uso de la palabra escrita como hablada y recursos gráficos cercanos al trabajo plástico. Bien sabemos que dichos recursos suponen cierto nivel de sistematización (podríamos decir procesos parciales de codificación) que se tener en cuenta para pensar un posible uso metafórico. Sumado a lo anterior, Ricoeur (2001) nos sugiere que la metáfora es un recurso que aparece en ciertos cines. Ello, supondría, en principio, que la metáfora si bien está presente en el cine clásico no necesariamente atraviesa todos sus anales.

En un trabajo sobre el lenguaje del cine Marcel Martín dedicaba un análisis a dos figuras retóricas en el cine: metáfora y símbolo. Su presupuesto de base es que todo tipo de realidad (para efectos de la del discurso cinematográfico) es de naturaleza simbólica. Mantiene viva la visión metafísica clásica que supone, en términos retóricos, sentidos propios y sentidos figurados: “[...] la imagen implica más que explica” (Martín, 2002: 101). Ubica, de este modo, el símbolo al interior del plano que debe

ser interpretado por el espectador asumiendo un contenido latente en algún elemento del campo visual. Su conceptualización de la metáfora supone un trabajo en el eje sintagmático lo cual implica que su funcionamiento es de naturaleza semiótica.

Bien podemos reconocer que la relación de choque entre planos actualiza la idea de que la metáfora opera en la frase y no en la palabra (lo cual en el cine bien pueden pensarse en como el plano supone una composición, no una unidad mínima o en el montaje que supone siempre una escritura con varias unidades que siempre deriva en el cambio de un elemento que transforma el conjunto). El desajuste implica que es necesaria una sustitución en la cadena narrativa para activar el proceso metafórico. No obstante, si en principio el procedimiento de choque en el eje sintagmático está bien encaminado, no puede asumirse como el único método de producción metafórica. De hecho, gran parte de la riqueza metafórica del cine clásico ocurre al interior del plano. Como sugeríamos, subyace a este enfoque un trabajo homológico que hace del plano un equivalente de la palabra. Y la teoría moderna de la metáfora ha cuestionado que el trabajo metafórico opere en este nivel.

Uno de los casos más interesantes de tematización de la metáfora en el cine es el desarrollado por Christian Metz. Su análisis de la metáfora se encuentra en el marco de sus esfuerzos por desarrollar vínculos entre el psicoanálisis y el cine. Gracias a este tipo de enfoque el trabajo metafórico se retira del papel ornamental y goza de suficiente potencia para dar forma al trabajo discursivo. Metz es claro en este aspecto al precisar que estos recursos son “[...] principios motores que van modelando el lenguaje” (2001: 147). El pensador da un paso más allá del trabajo semiótico y reconoce que para el funcionamiento metafórico las unidades comparadas al interior del eje paradigmático dependen de la exterioridad del lenguaje para producir el nuevo sentido (sus similitudes son de tipo semántico). Con ello se distancia de la visión semiológica que restringe la metáfora al plano de los signos, lejos de la dimensión referencial.

La fuerza discursiva de la metáfora radica en mostrar algo, de un

modo diferente al lenguaje natural ya que la desviación siempre supone un desequilibrio estructural. Metaforizar supone sacar de su zona de confort al esfuerzo de gramaticalizar el cine (así dicho propósito sea una utopía). Re-describir es ofrecer un modo diferente de ver la realidad desde el soporte del lenguaje. No se pierde de vista que la experiencia del mundo está condicionada por nuestros discursos y que la fuerza poética de la metáfora (su impertinencia semántica, su desequilibrio sintagmático) sabotea al lenguaje mismo para amplificar su relación con lo real.

## 2.2. Pensar la metonimia. Desviación de significados

En calidad de figura retórica la metonimia ha tenido un lugar modesto, en términos de análisis, si se le compara con la metáfora. El uso de la metonimia es igual, sino mayor, al de la metáfora en el habla cotidiana como en la más selecta literatura. La disparidad corre por el papel que cada figura juega en el contexto simbólico. Mientras la metáfora amplifica el sentido generando una suerte de engrosamiento figurado por perturbación del sistema gramatical, la metonimia opera en términos de circulación, tendiente a la economía lingüística. Su interés no es el ampliar las arcas culturales, sino, simplemente, cambiar sus circuitos.

No obstante, suponer que no hay riqueza simbólica en la metonimia es un error de juicio. Si bien su papel no es la refiguración que amplifica la *semiosfera*, su capacidad de reorganización tiene un fuerte valor simbólico. Su fuerza radica en la manipulación de los materiales, en la capacidad de movilizar el sentido de un espacio a otro. Etimológicamente significa designar una cosa con el nombre de otra. *Meta* supone una relación de cercanía, estar junto, *onoma* se traduce literalmente como nombre, nominación. Un nombre en lugar de otro con el cual existe una relación de proximidad.

La metonimia ha sido históricamente tematizada como un mecanismo que supone una desviación de significados originarios o de base. Si existe desviación no es de un lenguaje natural sino de una

convencionalización cultural de ciertos sistemas expresivos. Nos interesa retener que la metonimia supone un desplazamiento del sentido (y para ello debe existir de base un significado convencionalizado). Sumado a ello, no solo tiene lugar un proceso de desplazamiento, sino uno de sustitución. Podríamos decir que el desplazar es el mecanismo que orienta la metonimia (paso de un lugar a otro), y que el resultado es una sustitución (reemplazo de un elemento por otro).

La obra de Le Guern (1990) señala que la metonimia no refigura la sustancia del lenguaje para amplificar sus posibles sentidos, sino, que se centra en la relación entre el lenguaje y la dimensión referencial que tiene naturaleza extralingüística. En otras palabras, la metonimia se identifica por su distanciamiento entre realidades lingüística y extralingüística. Dicho procedimiento supone que lo nominado (el caso al que se hace referencia) sigue siendo el centro del mecanismo retórico pero se alude a él de un modo indirecto o derivado. Por supuesto, esto depende de la convención. Como bien señala Le Guern (1990), no hay forma natural de nombrar o hacer referencia.

Si bien no nos interesa dar pie a una taxonomía de la metonimia, vale la pena mencionar, al respecto, los trabajos de Le Guern (1990) y Lakoff & Johnson (2004). Dichos autores ofrecen una clasificación contemporánea que depende de rasgos espaciales, temporales y modales. El esfuerzo clasificatorio sirve para mostrar el amplio espectro de trabajo metonímico que en algunos momentos históricos fue constreñido a la relación parte-todo. Aquí se señala, como rasgo, la contigüidad referencial y discursiva que permite que un fragmento, en esta clave, se desplace en forma referencial (sinécdoque). En otras palabras, dicho desplazamiento depende, siguiendo a Le Guern, de una forma de contigüidad que supone cercanía ya sea física (continente por contenido), lógica (causa por efecto), simbólica (signo por cosa significada) entre otras opciones.

En contraparte, es interesante señalar cómo Lakoff & Johnson, dejan ver que algunas de las tipologías revelan, con fuerza, cómo la contigüidad depende de dimensiones contextuales y de unidades o patrones culturales.

Dicho sea de paso, ocurre igual en la perspectiva de Le Guern, solamente que su taxonomía tiende a caer presa de la idea de que el afuera tiene una estructura por fuera del lenguaje (realismo metafísico). Bien sabemos que la relación causal no está dada antes de la experiencia. Únicamente es posible por un modo cultural de asociar (por contigüidad) cierto tipo de vecindades. Nos parece más relevante ver que el plano referencial emerge ante nosotros gracias al modo en que el lenguaje lo dispone. En esa medida, el trabajo en el plano sintagmático puede hacer que la cercanía referencial opere de modos inusitados ampliando la fuerza estilística de la metonimia.

Pensar la metonimia en el territorio del cine supone el reconocimiento de una materia expresiva singular. Si bien la relación de cualquier lenguaje con el afuera no se resuelve vía duplicación (ni en los lenguajes visuales-analógicos como el cine o en los digitales como la lengua), en el caso del séptimo arte es casi inevitable creer que existe una clara dimensión referencial objeto de representación. La dimensión referencial será clave para pensar operativamente la metonimia. Pero ese mundo exterior, lo sabemos bien, no existe sino cercado por un proceso semántico contenido en una *semiosfera* colectiva. Por eso, al hablar del plano referencial que es (figuradamente) trasladado a la pantalla no se afirma la existencia de dos planos ontológicamente separados. En otra vía, se reconoce el desplazamiento de un sistema de organización semántica (que llamamos apresuradamente realidad) a otro que, con más atino, denominamos cine.

Metz se preocupa por señalar que el cine no opera en clave metonímica. No todo montaje, por el hecho de depender de un proceso de contigüidad entre imágenes, supone una actualización de esta figura retórica. En señalamientos del autor en la obra hay una operación sintagmática interesada en modificar los discursos más que establecer “[...] relaciones de conexión metonímica en el referente” (2001: 168). Es decir, al ser la metonimia el modelo expresivo que orienta al cine no podría establecerse qué elementos son desplazados para revelar de qué manera el sentido se traslada. Y si la respuesta es la realidad externa, todo lenguaje (que asuma un trabajo representativo) lo haría. Sin embargo, si el modo de

trabajo opera en la relación sintagmática con la exterioridad, es posible, en ciertos casos, un desplazamiento del modo de comprensión semántica del afuera, como de la organización sintagmática a partir de diferentes técnicas propias del cine como institución.

Paralelamente Metz concentrará su caracterización en la traslación en el plano significante. “Gracias al juego de montaje y composición, un elemento de la película se convierte hasta cierto punto en el símbolo del otro (metonimia)” (2001: 182). Nos importa aquí señalar que dicha simbolización se hace más clara si se piensa en términos indiciales. Un elemento de la cadena significante (imagen, objeto, ángulo, plano) remite, ofrece una pista, sobre otro elemento. Su relación de sustitución no supone un cambio semántico, sino simplemente un reemplazo para que la unidad sustituida emerja en la lectura. En esta medida Metz nos entrega dos modos de pensar la metonimia en el interior del cine. Para eso mantiene la relación referencia-sentido en términos de referencialidad (que hace alusión a la exterioridad con que el cine negocia) y en términos de discursividad (que remite al proceso de organización expresiva del séptimo arte).

El primer caso supondría contigüidad referencial más comparabilidad discursiva. En tal caso la metonimia operaría por un proceso de asociación en el discurso fílmico de una imagen con otra, un fragmento de la imagen con otro fragmento, un sonido y una imagen o diferentes variaciones como bien sugiere Metz (2001). Lo clave es que solo presenciamos uno de los elementos en pantalla que remite al otro (literalmente ausente). El reemplazo evoca el sentido sin modificación: un caso puede reconocerse en la imagen de una muñeca que remite a una niña (potencialmente usuaria del objeto). El segundo caso supone la combinación entre contigüidad referencial y contigüidad discursiva. Este caso es nominado por Metz metonimia en sintagma. Al igual que en el caso anterior se da una combinación de dos elementos referenciales (por ejemplo la niña y la muñeca) solo que ambos aparecen al interior del plano discursivo. Si bien este caso pareciera propio del montaje es posible al interior del plano en ciertos modos de composición o gracias al movimiento

de cámara. Pensemos en la niña dueña de la muñeca y cómo construir retóricamente su muerte. A lo largo de la diégesis las hemos visto juntas lo cual establece la contigüidad referencial y la contigüidad discursiva. En cierto momento la historia nos sugiere la posible muerte de la niña, digamos, en un fuego cruzado. Un plano nos muestra el posible momento de la muerte pero es truncado. El plano siguiente (contigüidad discursiva) nos muestra a la muñeca cayendo al suelo. Constatamos la muerte a través de una metonimia en sintagma.

### 3. EL CASO DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Si bien hablar de cine clásico supone un tipo de mecanismo de naturaleza histórica (o por lo menos historiográfica) quisiéramos, para efectos de nuestro trabajo sobre retórica del cine, pensar esta estratificación en términos de lenguaje. No sobra decir que el cine clásico, como objeto de estudio, puede ser configurado a partir de la mirada que se dirija sobre sus avatares. Entre las posibilidades nos interesa un ángulo semio-lingüístico que revisa los modos de escritura, representación y narración en un corte diacrónico. Y para ellos haremos uso, a lo largo de nuestro texto, de los regímenes de análisis propuestos por Casetti & Di Chio, en términos de una máquina discursiva para abordar comparativamente diversos cortes (periodos temporales) en la historia del cine.

Nos compromete, en este momento, el cine clásico asociado de modo natural con Hollywood, cuyo inicio cronológico es fechado en la segunda década del siglo XX. En esta década, puede decirse, se considera que existe cierta madurez discursiva, propio del trabajo experimental de los dos decenios previos, para sistematizar diversos hallazgos en una suerte de gramática colectiva. Queremos rescatar algunas de las ideas de Bordwell, Staiger & Thompson (1997) para exponer cómo este estrato filmico oficia en calidad de metafísica del cine y supone la posibilidad de un sentido propio (cuasi gramaticalizado). Los autores implicados fechan al cine clásico de manera precisa: 1917-1960. Consideran que este espectro cubre

el origen y ocaso de un estilo. Nosotros, no obstante, haremos un corte en este marco temporal y cerraremos (con cierta arbitrariedad) el cine clásico a finales de la década del treinta. Consideramos que dicho corte, siguiendo la obra de Casetti y Di Chio, se explica porque las décadas del cuarenta y cincuenta responden a un cambio de estilo que da paso a una narrativa barroca.

Bordwell, Staiger & Thompson (1997) señalan que el cine clásico puede ser analizado a partir de tres sistemas centrales (operan igual para cualquier mecanismo narrativo): de lógica narrativa, de espacio cinematográfico y de tiempo cinematográfico. En el cine clásico no cabe duda de que los sistemas de espacio y tiempo están subordinados al sistema narrativo-causal. Para los pensadores el modelo clásico dominante, a partir de 1917, utilizó esta triada en forma estandarizada. El primado del sistema narrativo tiene una justificación que da paso a la hipótesis metafísica. Al optar por un tipo de obra (filme) que busca copiar el flujo de la vida, debe emular, de la mejor forma posible, sus dinámicas connaturales. Que el cine se parezca a la vida no supone otra cosa que el trabajo narrativo clásico busca crear, al interior de su estilo (de su modelo de representación), sustitutos de las leyes naturales (con todo lo problemática que es esta idea). Por ello Bordwell al referirse al cine de Hollywood, nos dice que: “[...] pretende ser realista tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a la probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa invisible” (1997: 3).

Casetti & Di Chio (1991) nos ofrece un singular modelo para comprender las diferencias entre diversos estratos históricos del cine con su propuesta de tres tipos de regímenes de configuración que dan cuenta de las variaciones que tienen lugar en el cine clásico, barroco y moderno. Para efectos de nuestro trabajo, esta propuesta nos permite no solo articular la idea de pensar la metáfora (y en general las figuras retóricas) en el plano, el montaje y en la diégesis, sino reconocer las variaciones de dichos mecanismo en términos diacrónicos. Dichos regímenes (contigüidad

entre imágenes, mimetización espacio-tiempo y diégesis como historia) se configuran en estrategias para construir el mundo que es de naturaleza semántica y tender puentes con otras artes (mecanismos que permiten dar forma al relato).

De igual forma, los autores señalan que estos regímenes definen: una escritura propiamente clásica (de allí que el nombre sea una selección estilística asociada al trabajo de otras artes como la pintura), un sistema de representación por analogía absoluta (comparación subordinada a un mundo externo fuertemente configurado) y una estrategia de narración fuerte (que supone una obra estructuralmente cerrada para dar poco espacio a la libre interpretación). Explican cómo se da paso a “[...] una escritura que mantiene un gran equilibrio expresivo, funcionalidad comunicativa e imperceptibilidad en la mediación lingüística” (Casetti & Di Chio, 1991: 113). En el caso particular del régimen representativo se opta por la figura de la analogía absoluta para sugerir que el cine clásico tiene como imperativo la comparación pieza a pieza del filme y la realidad de base.

### **3.1. *Amanecer* (1927) de F.W. Murnau**

Históricamente *Amanecer* destaca por ser la primera película en recibir el premio Oscar. Esta primera incursión del director alemán F.W. Murnau en el cine clásico de Hollywood, nos presenta la historia de una pareja que intenta recuperar su matrimonio tras un desliz extramatrimonial. Las aventuras los llevan a los límites de la muerte. En el trasfondo nos revela el conflicto entre el campo y la ciudad, y los modos de idealizar dichos espacios. Acorde con el estilo clásico, la narrativa de este director tiene un tono realista, sin embargo (quizás por la experiencia en la República de Weimar) la escritura general del filme sugiere un tono expresionista que en este tipo de estética ofrece un grado de metaforización que encarna (principalmente en términos plásticos, de claroscuros) variaciones figurativas.

En una clave que bien puede en la actualidad considerarse

una metáfora muerta por su lexicalización al interior del modelo de representación institucional, una de las primeras secuencias nos pone en presencia de la superposición por difuminado de dos rutas de tren que se cruzan. Como si se metaforizara un choque de dos caminos, nos anticipan (en calidad de intriga de predestinación, de indicios narrativos) que dos mundos van entrelazarse de manera inevitable. Esta figura construida en términos sintácticos (por montaje) adquiere su poder re-descriptivo cuando se conecta con el plano diegético. Son el campo y la ciudad los que van a chocar hasta adquirir rasgos antropomórficos. No podemos dejar de reconocerlo como la lucha entre el cielo y el infierno, o tal vez como ángeles y demonios que convierten a nuestros personajes en pequeños títeres. Esta metáfora de territorialidad tiene su fuerza gracias a que el espacio es desfigurado. La técnica de superposición desafía la idea de que la pantalla es espejo. En este caso, para mantener la figura, sería un espejo fraccionado. Ello nos ubica, metafóricamente, en torno a dos rutas espaciales que chocan, logrando que ciudad y campo se personifiquen en el régimen narrativo.

Nuestro protagonista piensa en asesinar a su esposa por el amor de su amante que lo invita a ir a la ciudad. En medio de un pantano (los amantes) fantasean con lo que la urbe puede ofrecer. Y Murnau nos ofrece una de las más interesantes metáforas al mostrar a los personajes desde atrás con la mirada dirigida al interior del cuadro en el que superpone imágenes de la ciudad (que evidentemente evocan una ilusión, imágenes que no solo circulan a alta velocidad sino que han sido rodadas en un ágil travelling). La carga metafórica se activa al interior del plano (metáfora construida en el régimen de escritura) pero con una técnica de superposición que supone una inscripción palimpséstica. Sumado a ello, el movimiento de la cámara en la imagen superpuesta introduce una duplicación del papel de dicha cámara. La primera imagen supone una cámara naturalista, discreta que observa a distancia. La segunda cámara, artificiosa, revela un movimiento anti-natural (en contraste con el cuerpo humano), supone un espacio estrictamente cinematográfico.

Esta tensión genera una impertinencia semántica clara. Estamos en presencia de una metáfora del cine (no solo en el cine). Y no se trata simplemente de hacer cine con referencia al cine en una *mise en abyme*. En este caso los personajes sueñan con la ciudad como si vieran una película y los espectadores vemos a los personajes convertirse en espectadores. La segunda imagen que revela la presencia de la cámara nos sugiere que no estamos de cara a un espacio natural (fruto de una analogía absoluta) sino de un espacio cinematográfico fruto del lenguaje filmico. Se metaforiza el dispositivo mismo como creador de realidad. Se nos arguye que el cine falsifica todo lo que toca, sin que lo que presenciemos sea una falsificación (finalmente se justifica como un sueño en estado de vigilia). Se nos anuncia, metafóricamente que, luego del cine, la realidad será medida con la fuerza discursiva del séptimo arte.

### **3.2. *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin**

*Tiempos modernos* es una de las piezas maestras del cine clásico. Y una de las razones es que es un epitafio del cine silente. Chaplin interpreta y dirige, por última vez, a su emblemático personaje: Charlot. Como bien es sabido el famoso director se negó, hasta esta obra, a asumir el paso al cine sonoro y las consecuencias que tal cambio deparaba para su filmografía, tejida a partir de la pantomima. Nos cuenta los esfuerzos de supervivencia de Charlot en medio un trabajo árido a causa del cierre de fábricas en manos de sindicatos que reclamaban mejores condiciones. Nuestro héroe es víctima del sistema y va a prisión varias veces, incluso a un hospital para enfermos mentales. Conoce, en su periplo, a una joven que ha quedado huérfana y sobrevive hurtando comida. Entre ambos se teje una historia de amor que cuando parece alcanzar cierto grado de felicidad es truncada por el sistema.

En múltiples ocasiones la escena inicial del filme ha sido objeto de estudio como figura retórica. La mayoría de autores la catalogan como una metáfora. A través de la yuxtaposición de dos planos (mediante un fundido)

vemos a un rebaño de ovejas convertirse en un grupo de trabajadores que emergen de la tierra (un subterráneo) obviamente con premura. La carga metafórica puede reconocerse en este intento comparativo de señalar que los seres humanos han sido domesticados. Ello supondría una metáfora fruto del trabajo de montaje. La impertinencia semántica viene dada gracias a que, más que la comparación de cuerpos (ovejas-hombres) reconocemos cierta semejanza en su comportamiento (léase el movimiento figurado en el cuadro). Podemos rastrear en la *semiosfera* los sentidos atribuidos a las ovejas para trasladarlos a los hombres. Esta metáfora se fortalece o amplifica en otros planos que, mediante el choque, nos muestran cómo los obreros han sido domesticados, se han convertido en presas del tiempo. Se evocan, metafóricamente, las sociedades industriales donde el tiempo es oro y la fábrica hace de los empleados piezas de su engranaje.

Y sin duda el hombre como prótesis de la máquina es metaforizado. La primera secuencia del filme nos muestra el trabajo en la fábrica. Allí encontramos a Charlot encargado de trabajar en una cadena de ensamblaje. Se nos revela cómo los cuerpos de los trabajadores operan en calidad de sustitutos de la maquinaria. Nada más clave que la imagen de nuestro singular héroe luego de que se detienen la producción para el descanso, que deja ver como su cuerpo (en un movimiento antinatural) se mueve robóticamente. Esta imagen desnaturaliza el cuerpo para metaforizar los estragos del sistema industrial. Esta fuerza retórica se refuerza con una bella imagen en que la máquina literalmente devora a Charlot. En un corte propiamente cinematográfico vemos cómo su cuerpo circula entre los engranajes con completa naturalidad. Metáfora de engullimiento que expone el modo en que los cuerpos devienen protésicos hasta el punto de no tener referencia sin el sistema mecánico de la modernidad.

Luego de salir de la maquinaria vemos cómo nuestro héroe, en apariencia, ha caído preso de la locura. Vagabundea hasta sabotear los controles de la maquinaria. Sin duda, vemos a una suerte de niño, a un joven Dionisio, que sabotea la apolínea estructura de la industria. Su cuerpo danzarán juega con los objetos. No creemos que exista expresamente un fin

ideológico. Únicamente un cuerpo que hace una línea de fuga al interior de una especie de aparato de Estado. Metafóricamente el sistema es sabotado en su interior por un cuerpo que no puede ser controlado. El automatismo es reemplazado por la danza como forma poética para ironizar el sistema. En términos operativos, la metáfora funciona gracias a que el cuerpo de Charlot (puesto en contraste con los cuerpos de sus compañeros) es una expresa impertinencia semántica. De allí que el trabajo re-descriptivo, en términos metafóricos, ofrezca una realidad que cuestiona la importancia obcecada del desarrollo industrial.

#### **4. EL CASO DEL CINE POSTMODERNO. NEO-HOLLYWOOD**

En calidad de estrato histórico la idea del cine posmoderno ha sido fuente de polémica. Si bien se ha aceptado, con relativo consenso, la existencia de un cine clásico y la de su contrapartida denominada cine moderno, la postmodernidad aparece puesta en cuestión o incluso no es reconocida por una parte de los historiadores del séptimo arte. Nos interesa la naturaleza estético-narrativa del cine postmoderno más que el periodo de tiempo que ocupa. Tomar este cine como campo de aplicación de la metonimia se asocia a algunos de sus rasgos principales como la autorreferencialidad visual-narrativa, la tendencia a refigurar el pasado, el trabajo intertextual e intergenérico, la presencia marcada de la parodia como modelo artístico. Deseamos concentrarnos en la relación de reciclaje de este cine con el cine precedente hasta el punto de solicitar, en gran medida, la salida del modelo del filme como unidad textual para reconocer que el texto en pantalla es la historia del séptimo arte: “El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno” (Zavala, 2005: s.p.).

Nos importa el cine postmoderno por su tendencia en prolongar narrativa de otros cines, por su insistencia en la reescritura de otros textos.

Dicho de manera concreta, nos interesa su evidente naturaleza intertextual (si pensamos en Kristeva), transtextual (si pensamos en Genette). Incluso podríamos decir que su operación es hipertextual si pensamos que sus obras dependen de la existencia de otras previas. Sin embargo, no se trata de que los filmes sean secuelas de otras historias o continuaciones al estilo de antologías. Los filmes bien pueden ofrecer un universo diegético propio. Resaltamos que la manera de configurar su estilo siempre supone al cine como hipotexto, como gran texto de base que condiciona sus modos expresivos (quizás como architexto). En esta medida nos interesa la idea de intertextualidad que va de la remisión directa a otros filmes (en calidad de cita) hasta el trabajo de duplicación (incluso de plagio) de un estilo, un género (intergenericidad), un autor, un filme singular.

La parodia, que goza de un lugar central entre los estudiosos del cine postmoderno, se caracteriza tanto por el trabajo intertextual en clave tributaria como por el afán de desmontaje del texto evocado. Parodiar (que no puede ser un acto reducido a la burla: parodia cómica) supone siempre un fuerte afecto por el texto (o fragmento textual) parodiado (parodia irónica). Pero, para poder generar dicho tributo debe ofrecer de su propia cosecha marcas expresivas que bien pueden reconocerse en el hecho de desmontar la estructura referida que Markus (2011), en su devenir intertextual propicia su propio desdoblamiento (bitextualidad).

Pensamos el funcionamiento de la metonimia en dos filmes norteamericanos que pueden categorizarse dentro del cine postmoderno. Filmes que realizan, de diferentes modos, un uso de la metonimia para dar pie al proceso de transtextualidad. Nos impele revelar los modos en que dichas evocaciones gravitan en torno a filmes producidos en el siglo XXI, filmes que privilegien la dinámica transtextual y la estrategia de la parodia para dar forma a sus relatos. En gran medida, la metonimia, que bien podemos tematizar como una figura que apoya ciertos fragmentos narrativos (principalmente en el plano o en la escritura en imágenes), adquiere un rol de mayor envergadura al ofrecer la reescritura de toda la tradición del séptimo arte.

Creemos que la metonimia sirve como coartada para gran parte del esfuerzo intertextual. Sea simplemente en calidad de cita (intertexto) puede reconocerse la presencia de la referencia porque ciertos elementos de un filmes (que pueden ser del orden del plano visual o sonoro, de los elementos puestos en pantalla, incluso de la diégesis) offician como mecanismos de remisión. Metonimia en paradigma o sintagma, se desplaza un campo semántico original por evocación. La clave, casi siempre asociada al pastiche o a la parodia, supone reconocer la presencia del referente original. No se trata de resemantizarlo sino de hacerlo visible. Y dicho desplazamiento tiene un valor tributario propio de la retórica metonímica. Revisaremos algunos casos que bien pueden suponer que la metonimia ofrece un desplazamiento de una escena concreta de un filme, un género cinematográfico u otras textualidades como poéticas de la pintura o incluso narrativas televisivas.

#### **4.1. *Kill Bill*: volumen I (2003) y volumen II (2004) de Quentin Tarantino**

Sin duda, la nominada como cuarta película de la filmografía del director Quentin Tarantino es un claro ejemplo de cine postmoderno. A pesar de ser presentada al público en dos partes se debe considerar como una obra única. La estrategia de partición revela, inicialmente, una marca architextual que la conecta con el modelo de serialización propio de formatos narrativos como el folletín, las historietas o la televisión. La inclinación postmoderna se revela en una marcada escritura intertextual e intergenérica que la acerca a la estética del pastiche. Se tributa gran parte de la historia del cine recreando escenas concretas de otros filmes y combinando (casi como un collage) géneros diferentes: cine negro, de artes marciales, western, entre otros. La potencia de esta obra estriba en que su relación intertextual es manifiesta de manera evidente. Bien puede reconocer en ella el modelo y la copia y, para efectos estéticos, cómo la copia tributa y amplifica al original. Esta pieza retrata una clásica historia

de venganza que nos remite a una de las técnicas de la narrativa universal, gracias a un fino ejercicio de puesta en serie cuya anacronía, en términos del orden del relato, potencia el modo de dar cuerpo al viaje de nuestra heroína.

En esta obra podemos reconocer el trabajo metonímico que hace referencia tanto a filmes concretos como a grandes géneros cinematográficos. Al final de la primera parte, la venganza lleva a nuestra protagonista a Japón. En una de las más apoteósicas batallas de la historia del cine la vemos enfrentar a una cruenta banda. Esta escena, que bien rememora el cine yakuza, nos ofrece una metonimia del cine de artes marciales y de uno de sus grandes exponentes: Bruce Lee. La metonimia toma cuerpo gracias al vestuario que usa nuestra heroína. Su traje amarillo es un duplicado del atuendo usado por Lee en la película: *Juego con la muerte* (1978). El mecanismo intertextual es posible por el desplazamiento basado en una marca de referencia visual. Vemos el traje de nuestra heroína pero este trae (metonimia en paradigma) el campo semántico de otro filme. Lo interesante es que a partir de una metonimia concreta se amplifica todo el fragmento del filme que evoca la fuerza de las artes marciales.

Un plano de la segunda parte del filme nos pone en contacto con el cine de zombis. Nuestra protagonista es enterrada viva pero gracias a su entrenamiento logra escapar de la tumba a la que ha sido confinada. Vemos su mano salir de la tierra y acto seguido todo su cuerpo que se libera. Compréndase como una metonimia de la película *Miedo en la ciudad de los muertos vivientes* (1980), de Lucio Fulci o como una imagen icónica del cine zombi. Este plano opera como una metonimia en paradigma. El campo semántico se desplaza gracias a la *semiosfera* alimentada por el género. Sabemos que nuestra heroína no es un zombi (si bien la evocación metafórica es posible). Lo que nos interesa es el retrato del gesto (ambientado en un cementerio en medio de la noche) que permite que la marca de género se haga presente como tributo en *Kill Bill*.

Podemos, entre la infinidad de casos, agregar un tercero. Nuestro director retrata el tenso encuentro entre nuestra heroína y Bill (el hombre

objeto de su cruzada) a partir de un vertiginoso montaje de primeros planos que muestran los ojos de cada uno de los personajes. Los ejes de mirada se encuentran y no es difícil descubrir en este combate entre planos una metonimia al clásico duelo propio del cine Western. Este género es tributado en el filme, pero en este caso el contexto es indirecto. Metonimia en paradigma, es tanto el fragmento del cuerpo seleccionado (los ojos), como el proceso de escritura que supone el choque visual, el que desplaza una marca semántica de género al interior de nuestro filme.

#### **4.2. *Dominó* (2005) de Tony Scott**

*Dominó* nos ofrece un interesante ejercicio intertextual que rompe con la clásica distinción entre ficción y realidad (por lo menos en términos de una realidad social construida, que, de todos modos, es ficticia). En este bio-pic (que es de algún modo una forma hipertextual que depende de un hipotexto biográfico) asistimos a los periplos de la joven cazarrecompensas que se gana la atención de los medios. Proviene de una familia con una cómoda situación financiera. Sin embargo, reniega del estilo de vida banal asociado a la riqueza. La serie de televisión de la década del noventa *Beverly Hills 90210* (FOX) se convierte en una referencia intertextual. Escuchamos la música del cabezote mientras nuestra protagonista se encuentra con su familia en la piscina de una suntuosa mansión. El comentario verbal es una diatriba contra la serie y lo que representa. Con este contexto la fuerza metonímica la encontramos cuando nuestra heroína (y sus dos compañeros) aceptan que se haga un reality show sobre su trabajo. En calidad de entrevistadores son contratados dos actores de la citada serie: Brian Austine Green (quien interpretaba a David Silver) e Ian Ziering (quien interpretaba a Steve Sanders). Si nos fijamos, ellos son una metonimia de los personajes. Y lo son porque no los representan. No actúan como ellos, sino que al verlos en pantalla (sumado a que se hace referencia a la serie) metonímicamente evocan los roles que jugaron. Se da pie a una ruptura de fronteras porque los actores se interpretan a sí mismos,

pero construyen personajes diferentes para el filme (metonímicamente evocan los personajes de la serie). No están recreando una biografía, pues los acontecimientos que los involucran son ficticios. Y al ser ellos mismos la marca de realidad se amplifica y conecta la realidad con la textualidad del mundo de la televisión.

Nos interesa señalar una metonimia de carácter paratextual. Genette nos recuerda que el paratexto opera por la extensión de un texto de base que lo complementa: un prólogo, un epílogo, por ejemplo. En el caso de cine bien puede ser un tráiler o una banda sonora. Sin embargo, creemos que el paratexto fílmico por excelencia es el cartel. Y en tanto es una pieza materialmente independiente del filme, solo podemos evocarla a su interior. Tony Scott, gracias a su estética multimedial, nos la regala con claridad. Justo cuando el equipo tiene éxito en su trabajo y se prepara para grabar el reality show, es retratado por la cámara de nuestro director rompiendo la ilusión narrativa clásica. Los vemos posar frente a la cámara (que además sobrepone un *sinfin* de imágenes a alta velocidad). La pose de los personajes, el tipo de retrato directo oficia de metonimia de un cartel de cine. Y este campo semántico se reconoce gracias al tono visual del filme que desestabiliza materialmente la imagen clásica. Basta con ver algunos carteles del filme para afirmar la presencia de esta metonimia paratextual.

## 5. A MANERA DE COLOFÓN

Comprender el modo en que la metáfora y la metonimia operan, en este caso en calidad de estrategias de organización narrativa, supone el reconocimiento de un esfuerzo por gramaticalizar el cine y ofrecer una impertinencia semántica. Pareciera que sobre esta falsa literalidad ambas figuras puedan operar para reconfigurar el sentido (para amplificarlo en la metáfora, para desplazarlo en la metonimia). Sin embargo, no se trata de sostener que las imágenes en movimiento tengan un uso retórico (derivado de un uso referencial), sino que, si bien sabotean, también poseen la capacidad de dar cuerpo al lenguaje y de operar en términos de función

poética para producir sentido. En síntesis, aunque ambas figuras tienen un uso funcional tributario al grueso de los filmes analizados, es claro que algunas de ellas tienen una fuerza poética notable: la metáfora en los casos analizados revela la falsa gramática del cine clásico, la metonimia en los casos correspondientes opera como mecanismo textual para materializar la intertextualidad del cine postmoderno.

Abordamos el cine clásico y el cine postmodernos como cortes históricos; desde el ángulo del lenguaje, nuestro acercamiento los tematiza como periodos determinados desde el punto de vista expresivo. Con precisión son modelos de representación narrativa donde cada figura opera expandiendo nuestra comprensión de la retórica más allá de la clásica visión ornamental. En el primer estrato histórico estudiado se revela que el sueño de naturalidad puede ser destruido, vía metáfora, sin que eso suponga una muerte del cine. Al romper ciertas reglas del clasicismo filmico, la metáfora logra desplegar la potencia poética con mayor fuerza re-descriptiva desmontando la configuración mimético-representativa que está a la base de este modo de representación. Aunque podemos reconocer que el uso de la metáfora no es únicamente una herramienta novedosa en el cine clásico, podríamos señalar que sus alcances además de servir como un recurso cinematográfico para abrirse a otras escrituras y trascender los lenguajes filmicos de época, es posible evidenciarlos como una característica magistral de la retórica clásica.

En el segundo estrato, observamos que la metonimia permite que el cine se conecte con su historia. Gracias a que esta figura admite relaciones intertextuales, ya que en un filme pueden converger las imágenes de otros periodos. El cine postmoderno registra un reciclaje o re-escritura de otras filmografías para desestabilizar la imagen clásica. Mantener viva la transtextualidad, vía metonimia, deja que la ilusión clásica se mantenga y se cuestione su falsa naturalidad sin desmontarla totalmente. Claro, esto no puede dar paso a una generalización, lo cual sobrepasa los límites de este trabajo. Solo revela, gracias a los casos, la fuerza de las figuras retóricas para refigurar las formas expresivas del séptimo arte.

Bien podemos decir que la fuerza de ambas figuras retóricas estriba en potenciar la organización narrativa del filme, dada su capacidad de modificar el modelo de representación institucional del cine. En ambos casos estudiados se permite un cuestionamiento, en acto, del anquilosamiento de los sistemas expresivos. En consecuencia, crecen los modos de re-descripción del afuera, como las relaciones semióticas entre diferentes textos. Una retórica expandida opera como ápice para pensar la historia del cine fuera del circuito oficial y nos regala ciertas tonalidades estéticas inadvertidas en una visión instrumental de figuras como la metáfora y le metonimia. Como sugiere Tassara (2002), no se trata solo de persuadir al espectador sino de retar su modo de interactuar con los modos de producción de sentido fuera del lenguaje verbal. Y en esa medida los regímenes de escritura, representación y narración del cine permiten que las figuras cobren forma en un cuerpo, en la refiguración de un objeto, en la composición visual, en las marcas estilográficas de la cámara, en el choque por montaje, en los confines de la diégesis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, J. C. (2007). *El discurso nacionalista en el cine colombiano: 2005-2006*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- BLACK, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. & THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- CASSETTI, F. & DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- FEBRES, N. (2010). “La metáfora del panóptico: entre la vigilancia y el control social. Imagen y teoría desde una perspectiva antropológica audiovisual”. *Gazeta de Antropología* 26.2, 1-9 (también en: <http://>

- [www.ugr.es/~pwlac/G26\\_31Nieves\\_Febrer.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G26_31Nieves_Febrer.html) [20/05/2018]).
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LE GUERN, M. (1990). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Valencia: Frónesis.
- MARTÍN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- METZ, Ch. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- ODÍN, R. (2000). “La question du public. Approche sémio-pragmatique”. En *Cinema et réception. Reéseaux*, J. P. Esquerzi & R. Odín. (coords.), 18 (99). Paris: Hermes Science publication.
- ORTIZ, M. J. (2011). “La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual”. *ZER Revista de Estudios de Comunicación* 16.30, 57-73 (también en: <http://hdl.handle.net/10045/34063> [20/05/2018]).
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- ROSSI, M. J. (2012). “Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas: cine, filosofía y hermenéutica”. *Nuevo Itinerario, revista digital de filosofía* (Argentina) 7.
- TASSARA, M. (2002). *Las figuras argumentativas en el discurso publicitario*. Ponencia presentada al congreso internacional: *La argumentación lingüística, retórica, lógica, pedagógica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ZAVALA, L. (2005). “Cine clásico, moderno y posmoderno”. *Razón*

*y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación* (Monterrey: Departamento de Comunicación del Instituto Tecnológico de Monterrey) 46 (también en [www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/zavala.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/zavala.html) [20/05/2018]).

Recibido el 22 de febrero de 2018.

Aceptado el 17 de julio de 2018.



**LA CARTELERA TEATRAL DE CHICLANA DE LA FRONTERA  
DURANTE EL SIGLO XIX. OBRAS, AUTORES, COMPAÑÍAS  
Y RECEPCIÓN CRÍTICA**

THE THEATRE PROGRAMME IN CHICLANA DE LA FRONTERA  
DURING THE NINETEENTH CENTURY. PLAYS, AUTHORS,  
COMPANIES  
AND CRITICAL RECEPTION

**Francisco ÁLVAREZ HORTIGOSA**

IES Poeta García Gutiérrez

hhortigosa@gmail.com

**Resumen:** Este artículo presenta la reconstrucción y análisis de la cartelera teatral de Chiclana de la Frontera durante el siglo XIX, la nómina de obras y autores llevados a escena, las compañías y actores que los representaron y la recepción crítica que se les dispensó.

**Palabras clave:** Cartelera teatral. Teatro español del Siglo XIX. Chiclana de la Frontera.

**Abstract:** This paper presents the reconstruction and analysis of the theatre programme in Chiclana de la Frontera during the nineteenth century, the list of authors and plays performed, the companies and actors performing them, as well as the reviews received.

**Key Words:** Theatre programme. Spanish drama in the nineteenth century. Chiclana de la Frontera.

## 1. INTRODUCCIÓN

La escena teatral chiclanera del siglo XIX tuvo como centro fundamental el Teatro de Chiclana. Capaz de acoger a 1.000 personas a finales de los años cuarenta (Pascual Madoz, 1847: 322), pasó a disponer de 600 localidades en 1881 como resultado de un proceso de reformas que transformaron un edificio construido de madera en un recinto renovado con materiales más perdurables, primando en el número de asientos la comodidad frente a la cantidad. Permaneció activo al menos desde la década de 1820 hasta finales de los años 80.

Si bien la villa solo alcanzó una población máxima de 12.339 habitantes en 1887, el público se veía incrementado durante la temporada estival con la afluencia de gaditanos de las clases acomodadas (Bohórquez Jiménez, 1996: 287).

La intervención de las autoridades, tanto municipales como provinciales, en el desarrollo de los espectáculos teatrales fue continua. Desde el Ayuntamiento se eligen los diputados de comedias y se proponen los nombres para el cargo de censor al Gobierno Civil de la Provincia, ante el que también se tramitan las licencias solicitadas por los representantes de las compañías para dar funciones en la ciudad.

---

<sup>1</sup>A.H.M.Ch. Secretaría. Registro, Correspondencia y Comunicaciones. Signatura 201. *Estadística de los Edificios destinados a espectáculos públicos en esta Ciudad.*

Las fuentes consultadas en los archivos Histórico Municipal de Chiclana (A.H.M.Ch.) e Histórico Provincial de Cádiz (A.H.P.C.) proporcionan el grueso de la información tratada. La Biblioteca Municipal de Chiclana (B.M.Ch.) conserva ejemplares de *La Semana* (1930-31) y *El Trovador* (1932-33), publicaciones periódicas donde se recogen varias crónicas sobre la vida escénica local decimonónica<sup>2</sup>.

## 2. CARTELERA TEATRAL DE CHICLANA DE LA FRONTERA DURANTE EL SIGLO XIX

La cartelera teatral de Chiclana durante el siglo XIX se inicia en 1806 y concluye el 27 de octubre de 1889, con datos, además de para esos dos años, de 1830-40, 1849, 1850, 1877, 1879 y 1883. La conforman los locales, compañías, fechas en que se realizan las funciones y obras puestas en escena. Todas las actuaciones, salvo las llevadas a cabo en 1806 cuyo lugar de representación no hemos podido verificar, se efectuaron en el Teatro de Chiclana.

---

<sup>2</sup>Este trabajo sigue en gran medida la línea de investigación en torno a la vida escénica contemporánea española desarrollada desde el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED), dirigido por el profesor José Romera Castillo, cuyas actividades pueden verse en “Estudios sobre teatro”, [http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios_sobre_teatro.html) [28/04/2018]. Así como lo consignado en el fundamental volumen de José Romera Castillo (2011), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*.

Número de funciones registradas distribuidas por años y compañías		
Fecha de representación	N.º de funciones: 80	Compañía
1806 (Bohórquez Jiménez, 2001: 52) <sup>3</sup> , 1830-1840 <sup>4</sup>	Sin determinar	Sin determinar
1849. Junio, días 13, 15 ( <i>El Liro</i> , 10-06-1849, n.º 2; 17-07-1849, n.º 3)	2	Compañía dramática, Sr. Torromé
1850. Agosto-septiembre <sup>5</sup>	3	Compañía dramática dirigida por Fernando González
1877. Julio, 29 <sup>6</sup>	1	Compañía dirigida por Carlos Barrilaro del Valle

<sup>3</sup>Según Frasquita Larrea en el año de 1806 se representaban obras como *El mejor alcalde el rey*, *El rico hombre de Alcalá*, *El honor da entendimiento* y “[...] otras piezas igualmente buenas”.

<sup>4</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 154, exp. 50. *El apoderado del autor de la comedia Carlos II el Hechizado se queja contra la empresa del Teatro de Chiclana de la Frontera por el impago de los derechos de representación*. 19.06.1846 – 18.07.1846.

<sup>5</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 156, exp. 53. *Fernando González solicita permiso para dar funciones dramáticas en Chiclana de la Frontera*. 26.08.1850 – 06.09.1850.

<sup>6</sup>A.H.M.Ch. Secretaría. Registro, Correspondencia y Comunicaciones. Signatura 199. Se recoge en una nota la función del domingo 29 de julio de 1877.

1879 <sup>7</sup> Mayo, 11, 18, 22, 25, 29 Junio, 1, 5, 8, 12, 13, 14, 15, 18 Julio, 10, 13, 16, 18, 20, 25, 27, 30 Agosto, 1, 3, 6, 10, 15, 17, 20, 22, 24, 25 Agosto, 28, 31 Septiembre, 1, 5, 28, 30; Octubre, 3, 5	13  18  2 6	Compañía dramática dirigida por Carlos Barrilaro del Valle  Compañía dramática Albarrán  Compañía dramática Compañía cómico-dramática
1883 ( <i>El Trovador</i> , 26-09-1932, n.º 20. <i>Inesperado                  hallazgo</i> ).	1	Sociedad García Gutiérrez, aficionados
1889 Agosto, 24, 25, 28, 29 Septiembre, 1, 2, 4, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 28, 29, 30 Octubre, 2, 6, 7, 9, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 23 Octubre, 27	33      1	Compañía cómico-dramática dirigida por José María López      Nueva sociedad

<sup>7</sup>A.H.M.Ch. Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana. Gracias a estos programas conocemos la función del día 11-05-1879 y las comprendidas entre el 24-08-1889 y el 27-10-1889. A.H.M.Ch. Cultura. Festejos. Expedientes anuales. Signatura 858. *Nota de las funciones de teatro. 1879.* Funciones entre el 18-05-1879 y el 05-10-1879.

## 2.1. Relación de obras representadas en Chiclana de la Frontera

El repertorio por orden alfabético de las obras que subieron a los escenarios chiclaneros incluye 125 títulos. De cada obra apuntamos las referencias aportadas por las fuentes investigadas en Chiclana, género, número de actos, escrita en prosa o verso, autor, compañía y su director, temporada, fecha y número de representaciones llevadas a cabo. Completamos la información a partir de otros trabajos sobre el teatro representado en la España del siglo XIX (Álvarez Hortigosa, 2012; Bajo Jiménez, Romero Ferrer, Vargas Zúñiga, 2002; Biblioteca Nacional, 1989, 1991; Fundación Juan March, 1986, 1993; [http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios_sobre_teatro.html) [28/03/2018])<sup>8</sup>.

### Abreviaturas

a. Acto	h. Humorístico
Ad. Adaptación	hist. Histórico
C. Comedia o Compañía	J. Juguete
c. Cuadro	Lo. Loa
Ca. Caricatura	Md. Melodrama
có. Cómico	Pas. Pasillo
cost. Costumbres	Pi. Pieza
D. Drama o Director	pr. Prosa
Di. Disparate	pró. Prólogo
dr. Dramático	R. Número de representaciones
F. Fecha	S. Sainete
fi. Filosófico	T. Tragedia
G. Género	Temp. Temporada
Gi. Gitanesco	td. Traducción
Gr. Gracioso	vr. Verso

---

<sup>8</sup>En la elaboración del listado de obras seguimos la metodología empleada por Dougherty y Vilches de Frutos en su trabajo sobre la escena madrileña entre 1918 y 1926 (Dougherty y Vilches de Frutos, 1990: 161-491).

<b>Listado de obras</b>	
<p><b>[1] ALCALDE TOREADOR (EL).- G: S.</b>            Autor: Castillo, Juan del            C: Cómico-dramática            D: López, José M.            Temp. 1889            F: 23-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[2] AMOR DE MADRE.- G: D. 2 a.</b>            Autor: Desconocido            C: Cómico-dramática            D: López, José M.            Ad: Vega, Ventura de la            Temp. 1889            F: 18-09, 07-10-89.- R: 2</p>
<p><b>[3] ANZUELO (EL).- G: C. 3 a., vr.</b>            Autor: Blasco, Eusebio            C: Dramática Albarrán            D: Desconocido            Temp. 1879            F: 22-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[4] BESO (EL).- G: C. 1 a., pr.</b>            Autor: Infante de Palacios, Santiago            C: Cómico-dramática            D: López, José M.            Temp. 1889            F: 28-08, 20-10-89.- R: 2</p>
<p><b>[5] CABAÑA DE TOM O LA ESCLAVITUDDE LOS NEGROS (LA).- G: D. cost. 6 a.</b>            Autor: Valladares y Saavedra, Ramón de            C: Cómico-dramática            D: López, José M.            Temp. 1889            F: 01-09, 16-09-89.- R: 2</p>	<p><b>[6] CADA LOCO CON SU TEMA.- G: C. 2 a., pr.</b>            Autor: Ramos Carrión, Miguel            C: Dramática Albarrán            D: Desconocido            Temp. 1879            F: 15-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[7] CAIGA EL QUE CAIGA.- G: J. có. 1 a.</b>            Autor: Sánchez Castilla, Eduardo            C: Cómico-dramática            D: López, José M.            Temp. 1889            F: 28-8-89.- R: 1</p>	<p><b>[8] CAMINO DE PRESIDIO (EL).- G: D. 6 a.</b>            Autor: Ortiz de Pinedo, Manuel            C: Dramática            D: Barrilaro del Valle, Carlos            Temp. 1879            F: 18-05-79.- R: 1</p>
<p><b>[9] CAMPANILLA DE LOS APUROS (LA).- G: J. có. 1 a.</b>            Autor: Moreno Gil, Pantaleón            C: Dramática Albarrán            D: Desconocido            Temp. 1879            F: 10-07-79; 11-09, 17-10-89.- R: 3</p>	<p><b>[10] CAÑAS SE VUELVEN LANZAS (LAS).- G: C. 3 a., vr.</b>            Autor: García Gutiérrez, Antonio            C: Sociedad García Gutiérrez, aficionados            D: Desconocido            Temp. 1883            F: Desconocida.- R: 1</p>

<p><b>[11] CARETA VERDE (LA).- G: C. 2 a., pr.</b>                  Autor: Ramos Carrión, Miguel                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 29-05-79.- R: 1</p>	<p><b>[12] ¡¡CARIÑOS QUE MATAN!!.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Palencia, Ceferino                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. Desconocidas                  F: Décadas 1830-1840.- R: 1</p>
<p><b>[13] CARLOS II ELHECHIZADO.- G: D. 5 a., vr.</b>                  Autor: Gil de Zárate, Antonio                  C: Desconocida                  D: Desconocido                  Temp. 1889                  F: 15-08-89.- R: Desconocidas</p>	<p><b>[14] CASA DE ABATES LOCOS (LA).- G: S.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 02-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[15] CASA DE FIERAS (UNA).- G: C. 1 a., pr.</b>                  Autor: Liern y Cerach, Rafael María                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 01-08-79.- R: 1                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 13-10-89.- R 1</p>	<p><b>[16] CASA DE PRÉSTAMOS (UNA).- G: Pas. fi. 1 a., vr.</b>                  Autor: Jackson Veyan, José                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 24-08-89.- R: 1</p>
<p><b>[17] CELOS DEL TÍO MACACO (LOS).- G: C. 1 a., vr.</b>                  Autor: Sanz Pérez, José                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 25-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[18] CITAS (LAS).- G: C. 1 a., pr.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 16-10-89.- R: 1</p>

<p><b>[19] CÓMO EMPIEZA Y CÓMO ACABA.- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Echegaray, José                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 05-10-79.- R: 1</p>	<p><b>[20] CONTRA VIENTO Y MAREA.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Echegaray, Miguel                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 01-06-79.- R: 1</p>
<p><b>[21] CUARTO CON DOS CAMAS (UN).- G: J. có. 1 a.</b>                  Autor: Peral, Juan del                  C: Dramática                  D: Sr. Torromé                  Temp. 1849                  F: 13-06-49.- R: 1</p>	<p><b>[22] DAR EN EL BLANCO.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Pina Domínguez, Mariano                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 27-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[23] DE ASISTENTE A CAPITÁN.- G: J. có. 1 a.</b>                  Autor: Mota González, José                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 15-09, 07-10-89.- R: 2</p>	<p><b>[24] DE BOTICARIO A DUQUE.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 08-06-79.- R: 1</p>
<p><b>[25] DEL ENEMIGO EL CONSEJO.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Zamora Caballero, Eduardo                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 06-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[26] DEUDAS DE LA HONRA.- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Núñez de Arce, Gaspar                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 24-08-79.- R: 1</p>

<p><b>[27] DIEGO CORRIENTES O EL BANDIDO GNEROSO.- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Gutiérrez de Alba, José María                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 25-08-79.- R: 1                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 21-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[28] DIEGO CORRIENTES (2ª PARTE).- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Zumel, Enrique                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 01-09-79.- R: 1</p>
<p><b>[29] DOCE RETRATOS, SEIS REALES.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Ramos Carrión, Miguel                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 18-07, 20-08-79.- R: 2</p>	<p><b>[30] DOMINÓS BLANCOS (LOS).- G: C. 3 a., pr.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Ad: Navarrete, Ramón de; Pina Domínguez, Mariano                  Temp. 1879                  F: 16-07-79.- R: 1</p>
<p><b>[31] D. RICARDO Y D. RAMÓN.- G: Pi. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 01-06-79.- R: 1</p>	<p><b>[32] DOÑA JUANA TENORIO.- G: Pi. 1 a., vr.</b>                  Autor: Liern y Cerach, Rafael María                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 24-08-89.- R: 1</p>
<p><b>[33] DOS CONTRA UNO O LOS ENREDOS DE UNA VIUDA.- G: Pi. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Sr. Torromé                  Temp. 1849                  F: 15-06-49.- R: 1</p>	<p><b>[34] DOS HIJOS O EL TRIBUTOS DE LA SANGRE.- G: D. 1 a., vr.</b>                  Autor: Fernández Bremón, José                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 28-08, 09-09-89.- R: 2</p>

<p><b>[35] DOS JOYAS DE LA CASA (LAS).- G: C. 1 a., pr.</b>                  Autor: Corzo y Barrera, Antonio                  C: Dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 28-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[36] DOS MUERTOS Y NINGÚN DIFUNTO.- G: C. 2 a.</b>                  Autor: Mélesville; Pinel Dumanoir, François                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Ad: Coll, Fernando                  Temp. 1879                  F: 18-07-79.- R: 1</p>
<p><b>[37] DOS Y UNO.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Bueno de Saucal, Ignacio María; Sánchez Garay, Laureano                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 16-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[38] ECHAR LA LLAVE.- G: C. 1 a., vr.</b>                  Autor: Echegaray, Miguel                  C: Dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 31-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[39] EL QUE VA PARA OCHAVO.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Echegaray, Miguel                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 03-10-79.- R: 1</p>	<p><b>[40] EN PLENA LUNA DE MIEL.- G: C. 1 a., vr.</b>                  Autor: Echegaray, Miguel                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 18-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[41] EQUILIBRIO EUROPEO (EL).- G: C. 2 a., pr.</b>                  Autor: Sánchez de Castilla, Eduardo; Gómez de Cádiz, Manuel                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 06-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[42] ESCLAVO DE SU CULPA (EL).- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Cavestany, Juan Antonio                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 12-06, 18-06-79.- R: 2</p>
<p><b>[43] ESPOSA DEL VENGADOR (LA).- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Echegaray, José                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1877                  F: 29-07-77.- R: 1</p>	<p><b>[44] FERIA DE SAN ANTONIO DE CHICLANA (LA).- G: Pi. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 14-06-79.- R: 1</p>

<p><b>[45] FOGÓN Y EL MINISTERIO (EL).- G: C. 3 a., pr.</b>          Autor: Pina Domínguez, Mariano          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 30-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[46] FORASTERO (EL).- G: C. 3 a., pr.</b>          Autor: Pina Domínguez, Mariano          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 20-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[47] ¡FUERZA DE UN NIÑO (LA)!.- G: C. 3 a., vr.</b>          Autor: Echegaray, Miguel          C: Cómico-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 29-08-89.- R: 1</p>	<p><b>[48] GUERRA EN CALZONCILLOS (LA).- G: C. 1 a.</b>          Autor: Sánchez Albarrán, José          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 22-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[49] GUERRAS CIVILES (LAS).- G: D. 3 a., vr.</b>          Autor: Asquerino, Eduardo; Asquerino, Eusebio          C: Dramática          D: Desconocido          Temp. 1849          F: 15-06-49.- R: 1</p>	<p><b>[50] HIJAS DE ELENA (LAS).- G: C. 1 a., vr.</b>          Autor: García Santisteban, Rafael          C: Cómico-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 11-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[51] HONOR DA ENTENDIMIENTO (EL).- G: C.</b>          Autor: Cañizares, José de          C: Desconocida          D: Desconocido          Temp. 1806          F: Desconocida.-R: Desconocidas</p>	<p><b>[52] HUÉSPED DEL OTRO MUNDO (UN).- G: C. 1 a., vr.</b>          Autor: Serra, Narciso          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 31-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[53] INDEPENDENCIA (LA).- G: C. 4 a.</b>          Autor: Bretón de los Herreros, Manuel          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 15-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[54] INOCENCIA.- G: C. 3 a., vr.</b>          Autor: Echegaray, Miguel          C: Dramática          D: Barrilaro del Valle, Carlos          Temp. 1879          F: 13-06-79.- R: 1</p>

<p><b>[55] JUAN EL PERDÍO.- G: Di. h., vr.</b>                  Autor: Mejías y Escassy, Luis                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 30-09-79.- R: 1</p>	<p><b>[56] ¡JUEZ Y PARTE!.- G: J. có. 1 a.</b>                  Autor: Mínguez, Federico; Rubio, Ángel                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 04-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[59] ¡LANCEROS!.- G: J. có. 1 ac., vr.</b>                  Autor: Chacel, Mariano                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 22-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[60] ¡LEVANTAR MUERTOS!.- G: C. 2 a., pr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio; Ramos Carrión, Miguel                  C: Dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 31-08-79.- R: 1                  Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 07-09, 30-09-89.- R: 2</p>
<p><b>[61] LIBRE ALBEDRÍO (EL).- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Pina Domínguez, Mariano                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 30-09-79.- R: 1</p>	<p><b>[62] ¡LO QUE VALE EL TALENTO!.- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Pérez Echevarría, Francisco                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 22-09, 17-10-89.- R: 2</p>
<p><b>[63] LOBO MARINO O LA MALDICIÓN DE UN PADRE (EL).- G: D. 2 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Cómico-dramática                  td: Gil, Isidoro                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 13-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[64] LLOVIDO DEL CIELO.- G: C. 2 a., vr.</b>                  Autor: Aza, Vital                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 10-07-79.- R: 1</p>

<p><b>[65] LLUEVEN HIJOS.- G: J. có. 1 a., pr.</b>          Autor: Antonio Bermejo, Ildefonso          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 27-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[66] MAESTRO DE ESCUELA (EL).- G: Ca.</b>          Autor: Peral, Juan del          C: Cómic-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 30-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[67] MANSIÓN DEL CRIMEN (LA).- G: C. 1 a.</b>          Autor: Bretón de los Herreros, Manuel          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 06-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[68] MARINOS EN TIERRA.- G: C. 1 a.</b>          Autor: Sanz Pérez, José          C: Dramática Albarrán          D: Desconocido          Temp. 1879          F: 03-08-79.- R: 1          C: Cómic-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 30-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[69] ¡MARTES DE LAS DE GÓMEZ (LOS)!.- G: Ca. 1 a., pr.</b>          Autor: Barranco, Mariano          C: Cómic-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 11-09, 18-09-89.- R: 2</p>	<p><b>[70] MARUJA.- G: C. 1 a.</b>          Autor: Desconocido          C: Dramática          D: Barrilaro del Valle, Carlos          td: Olona, Luis          Temp. 1877          F: 29-07-77.- R: 1</p>
<p><b>[71] ¡MARUJA!.- G: Pi., pr.</b>          Autor: Lombía, Juan          C: Cómic-dramática          D: López, José M.          Temp. 1889          F: 07-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[72] MEJOR ALCALDE EL REY (EL).- G: C. 3 a., vr.</b>          Autor: Vega, Lope Félix de          C: Desconocida          D: Desconocido          Temp. 1806          F: Desconocida.- R: Desconocidas</p>

<p><b>[73] MEMORIALISTA (EL).- G: C. 2 a.</b>                  Autor: Olona, Luis                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 01-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[74] MIÉRCOLES DE LA CRUZ O LAS CURSIS BURLADAS (LOS).- G: S. 1 a.</b>                  Autor: Burgos, Javier de                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 09-10-89.- R: 1</p>
<p><b>[75] MUJER DE ULISES (LA).- G: C. 1 a., vr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 25-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[76] NERVIOS DE MI MUJER (LOS).- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Trigo, Carlos                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 28-09-79.- R: 1</p>
<p><b>[77] NO LA HAGAS Y NO LA TEMAS.- G: C. 2 a.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 28-09-79.- R: 1</p>	<p><b>[78] NOVENO MANDAMIENTO (EL).- G: C. 3 a., pr.</b>                  Autor: Ramos Carrión, Miguel                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 05-06-79.- R: 1</p>
<p><b>[79] NOVIO DE DOÑA INÉS (EL).- G: Pi. 1 a., pr. y vr.</b>                  Autor: Burgos, Javier de                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 14-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[80] NUDO GORDIANO (EL).- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Sellés, Eugenio                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 11-05-79.- R: 1</p>
<p><b>[81] ORACIÓN DE LA TARDE (LA).- G: Md. 3 a., pr.</b>                  Autor: Larra, Luis Mariano de                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 16-10, 23-10-89.- R: 2</p>	<p><b>[82] OTRO GALLO LE CANTARA.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Zumel, Enrique                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 13-07-79.- R: 1</p>

<p><b>[83] PADRÓN MUNICIPAL (EL).- G: C. 3 a., pr.</b>                  Autor: Ramos Carrión, Miguel; Aza, Vital                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 04-09, 09-09-89.- R: 2</p>	<p><b>[84] ¡PALOS DESEADOS (LOS)!.- G: S.</b>                  Autor: Cruz, Ramón de la                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 09-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[85] ¡PAÑO DE LÁGRIMAS (EL)! (L'AJO NELL'IMBARAZZO).- G: C. 2 a., pr.</b>                  Autor: Giraud, Giovanni                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Ad: Coello Pacheco, Carlos; Campo Arana, José                  Temp. 1889                  F: 21-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[86] PARA MENTIR LAS MUJERES.- G: C. 1 a., pr.</b>                  Autor: Calvacho, Carlos                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 11-05, 13-06-79.- R: 2                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 24-08-89.- R: 1</p>
<p><b>[87] PARTO DE LOS MONTES (EL).- G: T. Gi. 2 a.</b>                  Autor: Sanz Pérez, José                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 01-09-79.- R: 1</p>	<p><b>[88] PASIONARIA (LA).- G: D. 3 a., vr.</b>                  Autor: Cano y Masas, Leopoldo                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 25-08, 02-09-89.- R: 2</p>
<p><b>[89] PAYO DE LA CARTA (EL).- G: S.</b>                  Autor: Cruz, Ramón de la                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 23-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[90] PAYO EN CENTINELA (EL).- G: S. 1 a.</b>                  Autor: Ruíz Pelayo, Samuel                  C: Sociedad García Gutiérrez, aficionados                  D: Desconocido                  Temp. 1883                  F: Desconocida.- R: Desconocidas</p>

<p><b>[91] PENAS DEL PURGATORIO (LAS).- G: C. 3 a., pr.</b>                  Autor: Campo Arana, José; Fuentes, José                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 25-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[92] PEPITA.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Moro Morales, Emilio                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 05-10-79.- R: 1</p>
<p><b>[93] PERRO DEL CAPITÁN (EL).- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Vega, Ricardo de la                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 13-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[94] PESQUISAS DE PATRICIO (LAS).- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Corona Bustamante, José; Villa y Valle, J. de la                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 03-07-79.- R: 1</p>
<p><b>[95] PILLUELO DE PARÍS (EL).- G: D. 2 a.</b>                  Autor: Bayard, Jean François Alfred; Vanderbuch, Emile                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  td: Lombía, Juan                  Temp. 1889                  F: 02-10, 20-10-89.- R: 2</p>	<p><b>[96] POBRE PORFIADO.- G: C. 1 a., vr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 28-09-79.- R: 1</p>
<p><b>[97] POBRES DE MADRID (LOS).- G: D. cost. 6 c. y 1 pró.</b>                  Autor: Ortiz de Pinedo, Manuel                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 08-09-89.- R: 1</p>	<p><b>[98] PREMIO DEL BIEN (EL).- G: D. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 05-06, 15-06-79.- R: 2</p>

<p><b>[99] PRIMO Y EL RELICARIO (EL).- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Olona, Luis                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 20-07-79.- R: 1</p>	<p><b>[100] PRUEBA DE AMOR.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Jackson Veyan, José                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 28-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[101] PRUEBA DEL SUBMARINO PERAL (LA).- G: Lo. dr. 1 a., vr.</b>                  Autor: Canales, Pedro                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 02-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[102] REDIMIR AL CAUTIVO.- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Pina y Bohigas, Mariano                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 30-07-79.- R: 1</p>
<p><b>[103] RICO HOMBRE DE ALCALÁ (EL).- G: C.</b>                  Autor: Moreto, Agustín                  C: Desconocida                  D: Desconocido                  Temp. 1806                  F: Desconocida.- R: Desconocidas</p>	<p><b>[104] ROBO EN DESPOBLADO.- G: C. 2 a., pr.</b>                  Autor: Ramos Carrión, Miguel; Aza, Vital                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 28-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[105] ROSA AMARILLA (LA).- G: C. 3 a., vr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 25-05, 15-06, 03-10-79.- R: 3</p>	<p><b>[106] SAN SEBASTIÁN MÁRTIR.- G: C. 3 a.</b>                  Autor: Aza, Vital                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 09-10, 14-10-89.- R: 2</p>
<p><b>[107] SEGUIDILLAS.- G: Pi. Gr. 1 a.</b>                  Autor: Sánchez de Castilla, Eduardo                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 06-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[108] SEPULTURERO DEL CEMENTERIO DE SAN NICOLÁS (EL).- G: D. 5 a., pr.</b>                  Autor: Mejías y Escassy, Luis                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 29-09, 18-10-89.- R: 2</p>

<p><b>[109] SERÁ ESTE.- G: Pi. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 18-06-79.- R: 1</p>	<p><b>[110] ¡SIN COCINERA!.- G: C. 1 a.</b>                  Autor: Matoses, Manuel                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 21-09-89.- R: 1</p>
<p><b>[111] SOMBRA DE LA VENGANZA (LA).- G: D. 1 a.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 29-05-79.- R: 1</p>	<p><b>[112] SOMBRA NEGRA (LA).- G: Pi. 1 a., pr.</b>                  Autor: Jackson Cortés, Eduardo                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 25-05-79.- R: 1</p>
<p><b>[113] SOMBRERO DE COPA (EL).- G: C. 3 a., pr.</b>                  Autor: Aza, Vital                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 14-09, 23-09-89.- R: 2</p>	<p><b>[114] SOTA DE BASTOS (LA).- G: J. 1 a., pr.</b>                  Autor: Fuentes, José de; Alcón, Aurelio                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 29-05-79.- R: 1                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 20-07-79.- R: 1                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 25-08-89.- R: 1</p>
<p><b>[115] SUEÑO DE UN MALVADO O EL ASESINO DE GERMÁN (EL).- G: D. 3 a.</b>                  Autor: Hugo, Víctor                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 14-06-79.- R: 1</p>	<p><b>[116] SUMA Y SIGUE.- G: Pi. 1 a., pr.</b>                  Autor: Pina y Bohigas, Mariano                  C: Cómico-dramática                  D: López, José M.                  Temp. 1889                  F: 29-08-89.- R: 1</p>

<p><b>[117] TERREMOTO DE LA MARTINICA (EL).- G: D. 4 a. y 1 pró.</b>                  Autor: Cruz Tirado y Nario, Juan de la; Coll, Gaspar Fernando                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 10-08-79.- R: 1</p>	<p><b>[118] TIGRE DE BENGALA (EL).- G: Pi. 1 a.</b>                  Autor: Valladares y Saavedra, Ramón de                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Temp. 1879                  F: 08-06-79.- R: 1</p>
<p><b>[119] TRAIADOR, INCONFESO Y MÁRTIR.- G: D. hist. 3a., vr.</b>                  Autor: Zorrilla, José                  C: Dramática                  D: Sr. Torromé                  Temp. 1849                  F: 13-06-49.- R: 1</p>	<p><b>[120] TRAPERO DE MADRID (EL).- G: D. 4 a. y 1 pró.</b>                  Autor: Desconocido                  C: Dramática                  D: Barrilaro del Valle, Carlos                  Ad: Lombía, Juan                  Temp. 1879                  F: 22-05-79.- R: 1</p>
<p><b>[121] TRAPOS DE CRISTIANAR O LA GUERRA EN EL HOGAR (LOS).- G: C. Gr. 3 a., pr.</b>                  Autor: Campo Arana, José; Estremera, José                  C: Nueva Sociedad                  D: Desconocido                  Temp. 1889                  F: 27-10-89.- R: 1</p>	<p><b>[122] TRAVESURAS DE JUANA (LAS).- G: C. 4 a., vr.</b>                  Autor: García Doncel, Carlos; Valladares, Luis                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 17-08-79.- R: 1</p>
<p><b>[123] TROVADOR (EL).- G: D. 5 a., pr. y vr.</b>                  Autor: García Gutiérrez, Antonio                  C: Cómico-dramática                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 05-09-79.- R: 1</p>	<p><b>[124] VECINO DE AHÍ AL LADO (EL).- G: J. cóm. 1 a., pr.</b>                  Autor: Gil y Luengo, Constantino                  C: Nueva Sociedad                  D: Desconocido                  Temp. 1889                  F: 27-10-89.- R: 1</p>
<p><b>[125] VECINO DE ENFRETE (EL).- G: J. có. 1 a., vr.</b>                  Autor: Blasco, Eusebio                  C: Dramática Albarrán                  D: Desconocido                  Temp. 1879                  F: 24-08-79.- R: 1</p>	

Total de obras presentadas en Chiclana por género y número de actos										
Género	1 acto	2 actos	3 actos	4 actos	5 actos	6 actos	8 cuartos	10 cuadros	Sin determinar	Total
Comedia	26	9	28	2					2	67
Caricatura	1								1	2
Disparate humorístico									1	1
Juguete	1									1
Juguete cómico	9									9
Pasillo filosófico	1									1
Pieza	10								1	11
Pieza cómica	1									1
Sainete	2								4	6
Drama	2	3	10	1	3	2		1		22
Drama de costumbres							1			1
Lea dramática	1									1
Melodrama			1							1
Tragedia gitanesca		1								1
<b>Total</b>	<b>54</b>	<b>13</b>	<b>39</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>9</b>	<b>125</b>

## 2.2. Relación de autores cuyas obras fueron representadas en Chiclana de la Frontera

Componen la lista ordenada alfabéticamente 82 dramaturgos. Junto a los apellidos y nombre registramos el número o números correspondientes a sus obras según la relación de títulos que antecede. A continuación, en un primer paréntesis, cronología y lugar de nacimiento o fallecimiento, en caso de tener constancia de ellos, y en un segundo paréntesis, los años

en que se representan sus obras, el número de ellas escritas por el autor, firmadas en colaboración con otro autor o autores, el total de obras y las puestas en escena que se efectuaron de las mismas.

1. ALCÓN, Aurelio [114] (Cádiz, 1850) (1879, 1889 / - / 1 / 1 / 3).
2. ASQUERINO, Eduardo [49] (Barcelona, 1826-1881) (1849 / - / 1 / 1 / 1).
3. ASQUERINO, Eusebio [49] (Sevilla, 1822 – Madrid, 1892) (1849 / - / 1 / 1 / 1).
4. AZA, Vital [64, 83, 104, 106, 113] (Pola de Lena –Asturias, 1851 – Madrid, 1912) (1879, 1889 / 3 / 2 / 5 / 8).
5. BARRANCO, Mariano [69] (Valencia, 1850) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
6. BERMEJO, Ildelfonso Antonio [65] (Cádiz, 1820-1892) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
7. BLASCO, Eusebio [3, 24, 60, 75, 77, 96, 105, 125] (Zaragoza, 1844 – Madrid, 1903) (1879, 1889 / 7 / 1 / 8 / 12).
8. BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel [53, 67] (Quel – Logroño, 1796 – Madrid, 1873) (1879 / 2 / - / 2 / 2).
9. BUENO DE SAUCAL, José María [37] (1879 / - / 1 / 1 / 1).
10. BURGOS, Javier [74, 79] (Puerto de Santa María – Cádiz, 1852 – Madrid, 1902) (1889 / 2 / - / 2 / 2).
11. CALVACHO, Carlos [86] (Madrid, 1834-1885) (1879, 1889 / 1 / - / 1 / 3).
12. CAMPO ARANA, José [85, 91, 121] (Madrid, 1847-1885) (1879, 1889 / - / 3 / 3 / 3).
13. CANALES, Pedro [101] (Cádiz, 1870) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
14. CANO Y MASAS, Leopoldo [88] (Valladolid, 1844 – Madrid, 1934) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
15. CAÑIZARES, José de [51] (Madrid, 1676-1750) (1806 / 1 / - / 1 / -).
16. CASTILLO, Juan del [1] (1889 / 1 / - / 1 / 1).
17. CASTILLO, Pelayo del [39] (Castellón, 1837 – Madrid, 1883) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
18. CAVESTANY, Juan Antonio [42] (Sevilla, 1861-1924) (1879 / 1 / - / 1 / 2).
19. COELLO, Carlos [85] (Madrid, 1850 – 1888) (1889 / - / 1 / 1 / 1).
20. COLL, Gaspar Fernando [36, 117] (Palma de Mallorca, 1814-1855) (1879 / 1 / 1 / 2 / 2).
21. CORONA BUSTAMANTE, José [94] (1879 / - / 1 / 1 / 1).
22. CORZO Y BARRERA, Antonio [35] (Murió en 1897) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
23. CRUZ, Ramón de la [84, 89] (Madrid, 1731-1794) (1889 / 2 / - / 2 / 2).
24. CRUZ TIRADO Y NARIO, Juan de la [117] (Sevilla, 1812-1891) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
25. CHACEL, Mariano [59] (Salamanca, 1846-1882) (1889 / 1 / - / 1 / 1).

26. ECHEGARAY, José [19, 43] (Madrid, 1832-1916) (1877, 1879 / 2 / - / 2 / 2).
27. ECHEGARAY, Miguel [20, 38, 40, 47, 54] (Quintanar de la Orden – Toledo, 1848 – Madrid, 1927) (1879, 1889 / 5 / - / 5 / 5).
28. ESTREMER, José [121] (Lérida, 1852 – Madrid, 1895) (1889 / - / 1 / 1 / 1).
29. FERNÁNDEZ BREMÓN, José [34] (Gerona, 1839 – Madrid, 1914) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
30. FUENTES, José de [91, 114] (1879 / - / 2 / 2 / 4).
31. GARCÍA DONCEL, Carlos [122] (Murió en Madrid en 1851) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
32. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio [10, 123] (Chiclana – Cádiz, 1813 – Madrid, 1884) (1879, 1883 / 2 / - / 2 / 2).
33. GARCÍA SANTISTEBAN, Rafael [50] (Madrid, 1829-1893) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
34. GIL, Isidoro (Madrid, 1814-1866) [63] (1889 / 1 / - / 1 / 1).
35. GIL DE ZÁRATE, Antonio [13] (El Escorial – Madrid, 1793 – Madrid, 1861) (Décadas de 1830-1840 / 1 / - / 1 / -).
36. GIL Y LUENGO, Constantino [124] (Zaragoza, 1844-1914) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
37. GÓMEZ DE CÁDIZ, Manuel [41] (Cádiz, 1849) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
38. GUTIÉRREZ DE ALBA, José [27] (Alcalá de Guadaíra – Sevilla, 1822-1897) (1879, 1889 / 1 / - / 1 / 2).
39. HARTZENBUSCH, Juan Eugenio [57] (Madrid, 1806-1880) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
40. HUGO, Víctor [115] (Besançon, 1802 – París, 1885) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
41. INFANTE DE PALACIOS, Santiago [4] (1889 / 1 / - / 1 / 2).
42. JACKSON CORTÉS, Eduardo [112] (Cádiz, 1826 – Pozuelo de Alarcón – Madrid, 1890) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
43. JACKSON VEYAN, José [16, 100] (Cádiz, 1852 – Madrid, 1935) (1889 / 2 / - / 2 / 2).
44. LARRA, Luis Mariano de [81] (Madrid, 1830-1901) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
45. LIERN Y CERACH, Rafael María [15, 32] (Valencia, 1833 – Madrid, 1897) (1879, 1889 / 2 / - / 2 / 3).
46. LOMBÍA, Juan [71, 95, 120] (Zaragoza, 1806 – Madrid, 1851) (1879, 1889 / 3 / - / 3 / 4).
47. MATOSES, Manuel [110] (Valencia, 1844 – Madrid, 1901) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
48. MEJÍAS Y ESCASSY, Luis [55, 108] (1879, 1889 / 2 / - / 2 / 3).
49. MÍNGUEZ, Federico [56] (Madrid, 1852) (1889 / - / 1 / 1 / 1).
50. MORENO GIL, Pantaleón [9] (1879, 1889 / 1 / - / 1 / 2).
51. MORETO, Agustín [103] (Madrid, 1618 – Toledo, 1669) (1806 / 1 / - / 1 / -).
52. MORO MORALES, Emilio [92] (1879 / 1 / - / 1 / 1).
53. MOTA GONZÁLEZ, José [23] (Sevilla, 1836-1900) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
54. NAVARRETE, Ramón de [30] (Madrid, - 1897) (1879 / - / 1 / 1 / 1).

55. NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar [26] (Valladolid, 1832 – Madrid, 1903) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
56. OLONA, Luis [70, 73, 99] (Málaga, 1823 – Barcelona, 1863) (1877, 1879 / 3 / - / 3 / 3).
57. ORTIZ DE PINEDO, Manuel [8, 97] (Aracena – Huelva, 1830-1901) (1879, 1889 / 2 / - / 2 / 2).
58. PALENCIA, Ceferino [12] (Cuenca, 1860 – Madrid, 1928) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
59. PERAL, Juan del [21, 66] (Murió en 1888) (1849, 1889 / 2 / - / 2 / 2).
60. PÉREZ ECHEVARRÍA, Francisco [62] (Madrid, 1842-1884) (1889 / 1 / - / 1 / 2).
61. PINA DOMÍNGUEZ, Mariano [22, 30, 45, 46, 61] (Granada, 1840 – Madrid, 1895) (1879 / 4 / 1 / 5 / 5).
62. PINA Y BOHIGAS, Mariano [102, 116] (Madrid, 1820-1880) (1879, 1889 / 2 / - / 2 / 2).
63. RAMOS CARRIÓN, Miguel [6, 11, 29, 60, 78, 83, 104] (Zamora, 1851 – Madrid, 1915) (1879, 1889 / 4 / 3 / 7 / 11).
64. ROSSELL, Cayetano [57] (Aravaca – Madrid, 1817 – Madrid, 1883) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
65. RUBIO, Ángel [56] (1889 / - / 1 / 1 / 1).
66. RUIZ PELAYO, Samuel [90] (1883 / 1 / - / 1 / 1).
67. SÁNCHEZ ALBARRÁN, José [48] (Cádiz, 1825-1883) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
68. SÁNCHEZ DE CASTILLA, Eduardo [7, 41, 107] (¿Cádiz? – 1899) (1879, 1889 / 2 / 1 / 3 / 3).
69. SÁNCHEZ GARAY, Laureano [37] (Madrid, 1824-1903) (1879 / - / 1 / 1 / 1).
70. SANZ PÉREZ, José [17, 68, 87] (Cádiz, 1818-1870) (1879, 1889 / 3 / - / 3 / 4).
71. SELLÉS, Eugenio [80] (Granada, 1842 – Madrid, 1926) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
72. SERRA, Narciso [52] (Madrid, 1830-1877) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
73. TRIGO, Carlos [76] (1879 / 1 / - / 1 / 1).
74. VALLADARES GARRIGA, Luis [57, 122] (Falleció en Madrid en 1856) (1879 / - / 2 / 2 / 2).
75. VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de [5, 118] (Algeciras – Cádiz, 1824-1901) (1879, 1889 / 2 / - / 2 / 3).
76. VEGA, Ricardo de la [93] (Madrid, 1839-1910) (1879 / 1 / - / 1 / 1).
77. VEGA, Ventura de la [2] (Buenos Aires – Argentina, 1807 – Madrid, 1865) (1889 / 1 / - / 1 / 1).
78. VEGA Y CARPIO, Félix Lope de [72] (Madrid, 1562-1635) (1806 / 1 / - / 1 / -).
79. VILLA Y VALLE, J. de la [94] (1879 / - / 1 / 1 / 1).
80. ZAMORA CABALLERO, Eduardo [25] (Valencia, 1835 – Madrid, 1899) (1889 / 1 / - / 1 / 1).

81. ZORRILLA, José [119] (Valladolid, 1817 – Madrid, 1893) (1849 / 1 / - / 1 / 1).

82. ZUMEL, Enrique [28, 82] (1822 – Murió en Madrid en 1897) (1879 / 2 / - / 2 / 2).

No conocemos los autores de las obras *D. Ricardo* y *D. Ramón*, *Dos contra uno* o *Los enredos de una viuda*, *La feria de San Antonio en Chiclana*, *¡Ladrones! ¡Ladrones!*, *El premio del bien*, *Será este* y *La sombra de la venganza*.

<b>Autores por número de representaciones y de obras puestas en escena</b>		
<b>N.º Representaciones u obras</b>	<b>Autores, 82 / N.º representaciones</b>	<b>Autores, 82 / N.º obras presentadas</b>
Sin determinar	4	
1	43	62
2	19	10
3	9	5
4	2	
5	2	3
7		1
8	1	1
11	1	
12	1	

### 3. COMPAÑÍAS Y ACTORES. RECEPCIÓN CRÍTICA. SOLICITUDES DE LICENCIA PARA ACTUAR EN CHICLANA DE LA FRONTERA

En Chiclana actuaron 9 compañías y 1 agrupación de aficionados a lo largo del siglo XIX en los años 1849, 1850, 1877, 1879, 4, 1883 y 1889, 2, al tiempo que se produjeron 9 peticiones de licencia ante las autoridades para presentarse en la ciudad por parte de otros tantos autores o directores de compañías, que no sabemos si llevaron a cabo representaciones, en 1813, 1822, 1836, 1850, 3, 1851, 2, y 1852. También nos consta la presencia de una compañía, en 1856, a la que se anula una función el día 28 de agosto por no haber solicitado el correspondiente permiso del Ayuntamiento, y del actor Paulino Delgado en una fecha sin determinar a finales de siglo.

<b>Compañías que actúan en Chiclana y solicitudes de licencia para presentarse en la ciudad</b>		
<b>Compañía</b>	<b>Fecha de actuación y n.º de funciones</b>	<b>Solicitud de licencia</b>
Cía. Cómica de Cantado y Baile Nacional, autor Vicente Torretagle		1813, 6 de mayo
Cía. Nicolás Muñoz		1822, 23 de febrero
Cía. con José León		1836, abril
Cía. Dramática, Sr. Torromé	1849, junio, 2 f.	
Cía. ambulante dramática, autor Francisco Cortés y Flores		1850, 31 de enero, 30 de marzo
Cía. ambulante, representante Cayetano Rodríguez		1850, junio

Cía. Dramática dirigida por Fernando González	1850, agosto, septiembre, 3 f.	
Cía. ambulante, José Corte		1851, junio
Cía. dirigida por Fernando González		1851, agosto
Cía. ambulante, autor Manuel Brabo		1852, marzo
Cía. lírico-dramática	1856, 28 de agosto, anulada.	
Cía. dirigida por Carlos Barrilaro del Valle	1877, julio, 1 f.	
Cía. Dramática dirigida por Carlos Barrilaro del Valle	1879, mayo, junio, 13 f.	
Cía. Dramática Albarrán	1879, julio, agosto, 18 f.	
Cía. Dramática	1879, agosto, 2 f.	
Cía. Cómico-dramática	1879, septiembre, octubre, 6 f.	
Sociedad García Gutiérrez, aficionados	1883, 1 f.	
Cía. Cómico-dramática dirigida por José María López	1889, agosto, Septiembre, octubre, 33 f.	
Nueva sociedad	1889, octubre, 1 f.	
Cía. con el actor Paulino Delgado	Finales de siglo, fecha sin determinar.	

Los días 13 y 15 de junio de 1849 durante la feria de San Antonio se presenta en la Casa teatro la Compañía dramática del Sr. Torromé. Las

críticas aparecidas en *El Liro* solo citan al propio Torromé, la Sra. Guerra y el Sr. Carbia. La primera noche en *Traidor, infanoso y mártir* hubo de todo. El Sr. Torromé, actor ya conocido del público:

*[...] estuvo bien feliz y supo retratarnos con bastante exactitud el carácter reservado y misterioso del protagonista Gabriel. Mucho ha adelantado este actor, y si continúa con la misma aplicación en el difícil arte que ha abrazado, le auguramos un lisonjero porvenir. El público supo apreciar su trabajo, y así se lo demostró con repetidos aplausos. La Sra. Guerra, encargada del papel de Aurora y el Sr. Carbia de el de capitán Santillana, cumplieron por su parte a nuestra satisfacción y a la del público todo. Aconsejamos a este joven actor que no se precipite tanto y que modere su acción; efecto de la precipitación que sin duda es hija del entusiasmo, le faltó la voz en la escena en que pinta a Aurora su amor. Los demás actores hicieron lo que pudieron, y sentimos mucho no poder decir de ellos lo mismo que de los que ya dejamos citados.*

En la pieza *Un cuarto con dos camas*, “[...] la ejecución fue regular por parte del Sr. Torromé, no así por la del otro actor que le acompañó”.

En la función del día 15 el drama *Guerras civiles* tuvo una interpretación “[...] regular por parte de los Sres. Torromé y Carbia y de la Sra. Guerra. Los demás actores hicieron cuanto les fue dable por complacer al público [...]”; y en *Dos contra uno o Los enredos de una viuda* la actuación fue *bastante regular* (*El Liro*, 10-06-1849, n.º 2; 17-06-1849, n.º 3).

Fernando González, galán, autor y director de una Compañía dramática compuesta por 28 miembros, hizo uso de una licencia que se le concede en agosto de 1850 para actuar en Chiclana durante 20 días por tres representaciones, marchándose después a Jerez de la Frontera<sup>9</sup>. Por

---

<sup>9</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32.caja 156, exp. 53. *Fernando González solici-*

su parte el actor Carlos Barrilaro del Valle recala en la localidad en julio de 1877 al frente de una Compañía con la que trabaja al menos por una función el día 29<sup>10</sup>.

Durante la temporada en torno al verano de 1879, desde mayo a octubre, se sucede la actuación de cuatro compañías. Carlos Barrilaro del Valle regresa como primer actor y director de una Compañía dramática formada por 7 actores, 7 actrices y 2 apuntadores, que pisan las tablas en 13 ocasiones:

*Primera actriz, Victoria Cabello de Barrilaro; dama joven, Amalia Calle; primera graciosa, María Calle; característica, Josefa González; otra graciosa, Micaela Hernández; actrices, Enriqueta Pérez y Juana García. Primer actor, Carlos Barrilaro del Valle; otro primer actor y segundo galán, Ángel León; galán joven, Manuel Estrada; actor de carácter, Luis Infante; característico, Francisco de la Huerta; actores, Antonio Capriles y Juan Sánchez; apuntadores, Manuel Cabello y Juan Fernández.*

Tras esta, la Compañía dramática Albarrán ofrece 18 representaciones durante los meses de julio y agosto, y otras dos compañías, Dramática y Cómico-dramática, interpretan dos funciones los días 28 y 31 de agosto y seis funciones entre el 1 de septiembre y el 5 de octubre, respectivamente<sup>11</sup>.

En el año 1883 la agrupación de aficionados Sociedad García

---

*ta permiso para dar funciones dramáticas en Chiclana de la Frontera. 26.08.1850 – 06.09.1850.*

<sup>10</sup>A.H.M.Ch. Secretaría. Registro, Correspondencia y Comunicaciones. Signatura 199. Función del domingo 29 de julio de 1877.

<sup>11</sup>A.H.M.Ch. Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana.

A.H.M.Ch. Cultura. Signatura 858. *Nota de las funciones de teatro. 1879.* No sabemos si al frente de la Compañía Albarrán podría estar el conocido actor y autor gaditano José Sánchez Albarrán (1825-1883).

Gutiérrez, con motivo del 70 aniversario del nacimiento del dramaturgo chiclanero en honor del cual recibe su nombre, prepara un *Programa de fiestas*. Entre otras actividades, en una fecha que no podemos concretar, organiza una velada presidida por el Ayuntamiento en el Teatro de Chiclana cuyos ingresos se destinan a sufragar los gastos ocasionados por las celebraciones y el coste de una lápida que en homenaje al autor de *El Trovador* se coloca en la fachada de su casa natal, calle Niño Jesús, n.º 13, actual Corredera Alta (*El Trovador*, 26-09-1932, n.º 20. *Inesperado hallazgo*)<sup>12</sup>.

La Compañía Cómico-dramática, dirigida por el primer actor José María López, protagoniza 33 funciones entre los días 24 de agosto y 23 de octubre de 1889. La componen 7 actrices, 10 actores y 2 apuntadores:

*Primera actriz, Sebastiana Suárez; primera actriz cómica, Josefa Álvarez; primera dama joven, Pastora Leal; primera característica, Josefa Cruz de Corte; actrices, Enriqueta García, Almerinda Sánchez y Eugenia Santos.*

*Primer actor, José María López; primer actor cómico, Andrés Aranda; segundo galán, Manuel Garrido; galán joven, Francisco Gutiérrez; primer actor de carácter, José Bedoya; segundo galán joven, Antonio Offerál; actores, José Campos, Alejandro González, Saturnino García y Enrique Tantarelli; apuntadores, Antonio Sánchez y Manuel Campos.*

Se disuelve al finalizar sus representaciones constituyéndose una Nueva Sociedad a partir de ella que solo actúa el día 27 de octubre.

Los miembros de la compañía disfrutaron de cuatro veladas en su

---

<sup>12</sup>El título de la crónica hace referencia al hecho de que al retirar para su limpieza la lápida colocada en 1883 se encontró debajo el *Programa de fiestas* aludido, dejado allí por la Sociedad García Gutiérrez.

beneficio. Desde los programas de mano se dirigen al público para que les favorezca con su asistencia y ponderan los atractivos de las funciones que van a interpretar. Andrés Aranda y su esposa Sebastiana Suárez de Aranda por ser muy variado el cartel que ofrecen para el día 18 de septiembre. Josefa Álvarez y Teodoro Ruíz destacan la puesta en escena de *El pilluelo de París* llegado el día de su beneficio, 2 de octubre:

*[...] las culminantes situaciones dramáticas que encierra, unido a los muchos chistes cultos que la adornan, han conseguido que en cuantos públicos ha sido representada sea su ejecución una ovación constante para los actores a la par que grato deleite para los espectadores.*

Josefa Cruz de Corte y José Bedoya elogian a los autores que van a llevar a escena una semana después, el día 9, Vital Aza y Javier de Burgos, y con cada entrada se entrega un número para participar en el sorteo de un pañuelo de espuma para señora y un alfiler de corbata para caballero. Y por último el segundo galán joven Antonio Sánchez Offerráll y el apuntador Antonio Sánchez Esquinaldo al tiempo que despliegan su ingenio poético y sortean una pava para llamar la atención del respetable y que acuda al teatro la noche del 16 de octubre, señalan la necesidad por parte de los actores de obtener unos ingresos extra<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>A.H.M.Ch. Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana. Reproducimos el poema publicado por Antonio Offerráll y Antonio Sánchez:

*AL PÚBLICO*

*En el lenguaje teatral / decir beneficio indica, / que el agraciado publica / que no tiene ni un real. / La necesidad no asalta / nuestra bolsa hasta ese punto / pero... para cierto asunto / DINERO nos hace falta. / Esta razón imperiosa / nadie habrá que la reproche: / e invitamos esta noche / a ver la función famosa. / ¿No será un dolor por cierto / si tras esta invitación / y con tan buena función / está el teatro desierto? / Conque no dejéis de ir / prontito a tomar la entrada / que después al concluir... / nadie ya pedirá nada. / Y que ya ningún patricio / falte a la cita, tocayos, / en burro, a pie, a caballo... / ¡todo el mundo al beneficio!! / Que no deje de venir: / aunque sea el mundo entero / que no se duerma Montero / en aquel chiribitil.*

Como llevamos expuesto, la documentación analizada solo nos permite confirmar la actuación de 9 compañías en Chiclana durante el siglo XIX, pero también nos informa sobre 9 solicitudes de permiso ante el Gobierno Civil de la Provincia para dar funciones en la ciudad.

Vicente Torretagle, autor de una Compañía Cómica de Cantado y Baile Nacional que *sirve* en el teatro de la *Ysla de León*, San Fernando, se determina a veranear en Chiclana todo aquel tiempo que sus intereses le permitan y pide a 6 de mayo de 1813 el superior permiso de las autoridades. Se trata de la troupe más numerosa de cuantas se anuncia la posibilidad de trabajar en la villa:

*Señoras actrices: Ramona Martínez, de Cádiz; Francisca Pérez (suple a la 1ª), de Málaga; Josefa Barles, de Sevilla; María Extremera, de La Coruña; María González, de Cádiz; Cipriana Chasé, de Málaga; Ana Herrera, de Cádiz. Sobresaliente general, Dolores Murier, de Málaga.*

*Señores actores: Toribio Miranda, de Málaga; José Segura (suple al 1º), de Cádiz; José Ojeda, de Cádiz; Manuel Extremera, de La Coruña; Luis Mesa, de Mallorca.*

*Sobresaliente general, Ramón Rosquillas, de Málaga.*

*Carácter anciano: Vicente Torretagle, de Málaga; Francisco Murier, de Málaga.*

*Carácter jocosos: José Extremera, de Cádiz; José Ximenez, de Granada; Luis Murier, de Málaga.*

*Apuntadores: Manuel Sierra, de Sevilla; Francisco Suárez, de la Isla; Luis Mesa, de Mallorca.*

*Maquinistas: José Ximénez; Antonio López. Guardarropa: Antonio Escalante.*

*Compañía de Ópera: Damiana Nidaura; María Extremera; Josefa Barles; Francisca Pérez; María González; Cipriana Chasé; José Segura; José Ojeda; Luis Mesa; Luis Murier; Vicente Torretagle; José Ximenez.*

*Baile: Esperanza Fuentes; María González; Francisco Moreti.*

*Maestro de música y compositor: Antonio Pérez. Primer violín de orquesta: N. Llordi.*

*Pintores: José Ximénez; Luis Murier. Cobrador principal: Juan Pérez.*

*Orquesta completa.*

*Para el servicio de la escena: doce asistencias; dos comparsas primeras.*

*Nota. Todos los individuos de que se compone esta compañía tienen obligación de suplirse sucesivamente<sup>14</sup>.*

En 1822 Nicolás Muñoz, de ejercicio cómico, forma una compañía en conformidad con el propietario de la Casa teatro con la intención de presentarse el día de Pascua de Resurrección y continuar la temporada “[...] hasta que el pueblo no de suficientes entradas para la manutención de los Actores”, por lo que suplica se conceda el correspondiente permiso<sup>15</sup>.

De José León, vecino de Cádiz, se certifica que es *persona de buena conducta* cuando pide en abril de 1836 autorización para pasar a Chiclana a hacer algunas representaciones de verso en unión de sus compañeros<sup>16</sup>.

A Francisco Cortés y Flores, autor y actor de una compañía ambulante dramática, se le adjudica licencia por 30 días el 31 de enero de 1850. Sin embargo, no pudo hacer uso de ella, por lo que volvió a solicitar otra al Gobierno de la Provincia, prorrogándose la anterior por 30 días a partir del 30 de marzo. La compañía estaba integrada por Don Manuel Butrón, primer actor; Eladio Lagos, 2º; Diego Campos, 2º joven; Francisco Corte, barba; Rafael Pereira, Francisco Ortega, Cayetano Rodríguez, José Morales, Manuel Zamora; y las actrices Doña Esperanza Cabezas, María

---

<sup>14</sup>A.H.M.Ch. Secretaría. Certificados, Instancias y Expedientes Varios. Signatura 357. *Compañía de Vicente Torretagle.*

<sup>15</sup>A.H.M.Ch. Secretaría. Certificados, Instancias y Expedientes Varios. Signatura 357.

<sup>16</sup>A.H.P.C, 1.3.8 Gobierno Civil, 2.4.32, caja 154, exp. 5. José León solicita autorización para dar funciones dramáticas en Chiclana de la Frontera. 06.05.1836 – 07.05.1836.

Butrón, Aurora la Puente y Dolores Sánchez<sup>17</sup>.

Otra Compañía ambulante representada por el actor dramático Cayetano Rodríguez obtiene permiso por un mes, a principios de junio de 1850, para actuar en la villa del Iro. Viene de presentarse en Puerto Real y cuenta con el primer actor Antonio Calle y la primera actriz María Salado<sup>18</sup>.

José Corte hace presente en junio de 1851 “que reunidos algunos individuos sin colocación, actores dramáticos, y siéndoles preciso buscar su subsistencia y las de sus familias”, ruegan se les permita trabajar como compañía ambulante:

*Actores: José Corte, Eduardo Cortés, Sebastián Vechio, Eusebio Carbajal, José Perara, José Valero, Antonio Cordoncillo, Pedro Vela, Tomás Cao, Felipe Carbajal.*

*Actrices: Francisca Rodríguez, Josefa Cruz, María Barba, Dolores Vázquez, Josefa Rico, Dolores Carbajal, Antonia Carbajal, Carolina Carbajal.*

*Cuerpo coreográfico: José Martínez, Tomás Cao, Carmen Villegas, Rosario Rin.*

*Consuetas: José Govea, Fernando Navarrete, Felipe Carbajal.*

Fernando González, que ya había pasado por Chiclana en el verano de 1850, vuelve a conseguir licencia por treinta días en agosto de 1851, aunque en esta ocasión ignoramos si llegó a utilizarla. Adjuntaba a su petición la *lista de individuos* que componían la Sociedad:

---

<sup>17</sup>A.H.P.C, 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 157, exp. 16. *Francisco Cortés y Flores solicita licencia para dar funciones en Puerto Real y en Chiclana de la Frontera*. 1850.

<sup>18</sup>A.H.P.C, 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 156, exp. 67. *Cayetano Rodríguez pide licencia para dar funciones dramáticas en Chiclana de la Frontera*. 25.05.1850 – 05.06.1850.

*Actores.* – Fernando González, Francisco Careto, Emilio Zafrané, Benito Ochart, José Del Castillo, José Bodiño, Fernando Cabrera, Eusebio Carbajal, Felipe Carbajal, José Carrero y Pedro Navarro.

*Actrices.* – Dolores León, Alfonsa Badía, Micaela Narváez, María Barba, Pilar Zafrané y Carolina Carvajal<sup>19</sup>.

Para finalizar, Manuel Brabo como autor de una compañía ambulante logra licencia por 30 días en marzo de 1852 para dar funciones dramáticas<sup>20</sup>.

Completan las reseñas sobre compañías la suspensión de una función anunciada para la noche del 28 de agosto de 1856 por una troupe cómico-lírica procedente de Jerez “[...] sin conocimiento ni permiso de la autoridad, ...no imponiendo al representante multa alguna por ser la primera falta”<sup>21</sup>; y la publicación de un poema en *La Semana*, con motivo de la llegada a la ciudad en 1931 de la Compañía de Dramas y Comedias dirigida por los actores Julia Delgado Caro y Luis Martínez de Tovar, en el que se rememora la actuación del *eminente actor* Paulino Delgado, padre de la actriz, en el *teatro viejo*, a finales del siglo XIX (*La Semana*, 02-02-1931, n.º 19. *Coplas sin música*<sup>22</sup>).

---

<sup>19</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32. caja 159, exp. 2. *José Corte y otros actores dramáticos solicitan licencia para dar funciones en el teatro de Chiclana de la Frontera*. 26.06.1851 – 23.01.1853.

<sup>20</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 159, exp. 36. *Manuel Brabo pide permiso para dar funciones dramáticas en Chiclana de la Frontera*. 03.03.1852 – 05.03.1852.

<sup>21</sup>A.H.P.C., 1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32, caja 161, exp. 65.

<sup>22</sup>EN EL TEATRO

*Le dije: ¿a ti no te suena / esta actriz Delgado-Caro? / hasta puede ser la hija, / de D. Paulino Delgado. / De aquel actor eminente / que hace ya cuarenta años / que vino al teatro viejo / celebrado por ti tanto. / Su señora era la actriz / doña Alejandrina Caro, / ¿será posible que sea? / pues nada tiene de extraño. / Que siendo actores sus padres / la hija haya heredado / todo el arte que tenían; / pronto se sabrá, tocayo. / EL DUENDE.*

#### 4. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS Y AUTORES LLEVADOS A ESCENA

Los comentarios sobre las obras puestas en escena en Chiclana se limitan a varias críticas aparecidas en *El Liro*, en junio de 1849, cuando actuaba en el Teatro de la villa la Compañía Dramática dirigida por el Sr. Torromé. Tres de las piezas presentadas son objeto de un breve análisis. Del drama *Traidor, inconfeso y mártir* de José Zorrilla se opina que:

*[...] Los caracteres en él están bien sostenidos, particularmente el de Gabriel. Abunda en lindos y vivísimos diálogos y en cuanto al verso en general es excelente. No creemos sin embargo que estuvo muy feliz su célebre autor en el final; otros dramas tiene mucho mejor acabados, y en verdad que es lástima, que la última escena, la cual sin duda alguna es de las más interesantes, haga desvanecer al espectador la impresión que le produce la muerte de Gabriel, suceso principal y de más efecto en toda la obra, y en el que a nuestro entender debió concluirla su autor. Por demás está el decir, que nuestro parecer en el particular vale bien poco, y que convenimos en un todo con los ilustrados críticos que han dicho, que en el Sr. Zorrilla los defectos son bellezas, pues su brillante genio los hace pasar desapercibidos.*

El argumento de *Guerras civiles*, drama de Eduardo y Eusebio Asquerino, resulta:

*[...] interesante y el verso dulcísimo y armonioso; particularmente el sueño y el delirio, que tiene la madre de Luis y Carlos en el último acto, son de los pasajes más poéticos y de más brillante versificación que hemos oído.*

Por el contrario, la pieza *Dos contra uno* o *Los enredos de una viuda* no gusta al gacetillero de *El Liro*:

*[...] en verdad que nada hubiéramos perdido con no verla. Por desgracia cuenta nuestro teatro en su moderno repertorio algunas producciones inmorales; pero creemos imposible hay una sola que iguale a esta de que nos ocupamos. ¡Qué escarnio tan bajo e indecente se hace en ella de la fe conyugal!, una de las virtudes más precisas de la sociedad y acaso la primera. Semejantes obras deshonoran a sus autores y ahuyentan de los teatros en que se ejecutan a las personas sensatas (El Liro, 17-06-1849, n.º 3).*

En términos más de publicidad que de crítica, desde los programas de mano de las funciones efectuadas durante las temporadas de mayo-junio de 1879 y de agosto-octubre de 1889 se elogian algunas de las obras representadas y a sus respectivos autores. Es el caso de *El nudo gordiano* de Eugenio Sellés:

*La prensa de Madrid, como igualmente la de provincias, han dicho, que el Sr. Sellés ha hecho una revolución, tanto en la escena dramática, como en la sociedad; llegando al extremo, algunos periódicos, de decir, que en las próximas Cortes se presentará, por los Diputados, una proposición, para hacer una nueva Ley sobre el adulterio, argumento en que está basada esta incomparable obra.*

Sobre la comedia de Miguel Echegaray *Contra viento y marea* se apunta que surgieron dudas con respecto a una de las escenas de cara a su programación en el Teatro de la Comedia de Madrid:

*[...] Hubo diversidad de opinión entre el autor y la dirección del teatro, y se sometió a un jurado compuesto de los Sres. D. Luis Fernández Guerra, D. Florencio Romea y el Sr. Echegaray, hermano del autor. Este jurado dio su opinión favorable al poeta, y se puso en escena, asistiendo aquella noche al teatro todos los escritores, artistas, críticos y demás personas competentes; y el resultado fue, coronar al autor y representarse 43 noches consecutivas.*

Se asegura que *El sombrero de copa* de Vital Aza es la comedia que más éxito ha alcanzado en todos los teatros de las principales capitales, 90 representaciones en Madrid y “[...] obtiene cada día más renombre en el repertorio festivo con que cuenta nuestro teatro”. En los carteles se incluyen frases como ¡VIVA EL TALENTO! o ¡GLORIA AL ARTE!

De *suceso teatral* califican la representación de *¡¡Cariños que matan!!*, “[...] una de las mejores obras del repertorio moderno”. Su estreno en Madrid y en otros escenarios de España y del extranjero ha sido una continuada serie de grandes ovaciones para su autor Ceferino Palencia, “[...] reconocido hoy en la literatura como uno de los mejores poetas de nuestro siglo”<sup>23</sup>.

Mención especial merece la figura de Antonio García Gutiérrez a quien sus paisanos comienzan a homenajear en las últimas décadas del siglo XIX. La calle del Beneficiado, donde se ubicaba el teatro, pasa a rotularse con el nombre del *esclarecido* autor chiclanero en 1868 (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 39). En 1883 se desarrolla el *Programa de fiestas*, ya mencionado, con motivo de la colocación de una lápida en la fachada de su casa natal y unos años más tarde, en septiembre de 1889, la compañía dirigida por el primer actor José María López anuncia una *FUNCIÓN DE GALA Y VELADA LITERARIA* en su honor “[...] con el valioso apoyo de las autoridades de la ciudad”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup>A.H.M.Ch. Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana.

<sup>24</sup>A.H.M.Ch. Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana.

De otros dramaturgos u obras vinculados a Chiclana, en el programa de la función del domingo 1 de junio de 1879 se añade como *nota importante* el ensayo de “[...] otro drama nuevo en 1 acto, original de una persona muy conocida de la localidad, *El premio del bien*”, llevado a escena en dos ocasiones. El día 14 de ese mismo mes se representa la pieza en 1 acto *La feria de San Antonio en Chiclana*, de la que tampoco se menciona el nombre de su autor, y en septiembre de 1889 se anuncia el estreno de la obra, de un escritor novel, *Un verano en Chiclana*.

## 5. CONCLUSIONES

Las fuentes solo nos proporcionan datos concretos sobre la realización de 80 funciones teatrales en Chiclana de la Frontera durante el siglo XIX para los años 1849, 1850, 1877, 1879, 1883 y 1889. De forma más vaga aluden a representaciones en 1806, años finales de la década de 1830 y primeros de 1840, 1850 y en el paso al siglo XX.

Esta situación se explica en gran medida por la escasez de publicaciones impresas, fundamentales para hacer un seguimiento de la escena teatral decimonónica<sup>25</sup>.

Las temporadas en torno al verano de 1879 y 1889 son las que registran una mayor cantidad de funciones, 39 y 34 respectivamente. Las cifras referidas al resto de los años son meramente testimoniales.

---

<sup>25</sup>De hecho, nuestro mejor conocimiento de la cartelera teatral en 1849 y 1889 coincide con la disponibilidad de este tipo de fuentes. Citemos tres ejemplos de trabajos, dos tesis doctorales consultadas en SELITEN@T, *Estudios sobre teatro*, y una publicación, que inciden en la importancia de las fuentes impresas para el desarrollo de la investigación del teatro representado en la segunda mitad del siglo XIX. En la ciudad de Pontevedra, “El análisis de la vida escénica durante la segunda mitad del siglo XIX debe superar dos obstáculos relacionados entre sí: las características de la prensa local y su estado de conservación. El principal problema deriva de la ausencia total o parcial de publicaciones durante determinados períodos” (Ruibal Outes, 1997: 15). Para Logroño, “Las fuentes hemerográficas han sido imprescindibles en la elaboración de este estudio [...]” (Benito Argáiz, 2003: 1.945). En el caso de Jerez de la Frontera, la existencia ininterrumpida de fuentes impresas a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX favorece la reconstrucción exhaustiva de la cartelera teatral (Álvarez Hortigosa, 2012: 190-191).

Entre las 37 funciones de las que conocemos su hora de inicio, 2 en mayo-junio de 1879, 1 en 1883 y 34 durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 1889, 1 comienza a las 20:00 horas, 8 levantan el telón a las 20:30 horas y 28 a las 20:45 horas.

Las representaciones de las 20:30 tienen lugar en mayo de 1879 y en septiembre de 1889. El público asiste al teatro a las 20:45 horas en agosto, septiembre y octubre de 1889. En ambos horarios las funciones se dan tanto en días entre semana como en sábados y domingos.

Tenemos constancia de los precios de las entradas al Teatro de Chiclana para las mismas funciones de las que conocemos su horario en las décadas de 1870 y 1880 salvo para la de 1883, 36 en total. En las de 1879, 11 de mayo y 6 de junio, con la Compañía de Carlos Barrilaro del Valle, se anuncian tres tipos de localidades, palcos sin entrada a 20 reales, lunetas a 3 y tablillas a 1 real. Esta es la única compañía para la que también se apuntan los precios de abono por 15 funciones.

Para las 34 funciones restantes, 33 llevadas a cabo por la Compañía de José María López y 1 por una Nueva Sociedad, en agosto, septiembre y octubre de 1889, en el mismo local, se ponen a la venta 6 tipos de localidades: plateas sin entrada, palcos sin íd., butacas sin íd., tablillas altas y bajas sin íd. y entrada general. Su precio fue de 20, 24, 4, 1 y 2 reales en 24 funciones.

Los precios bajan a 20, 24, 3, 1 y 1, en 8 representaciones de los días 2, 9, 16, 23 y 30 de septiembre y 7, 14 y 21 de octubre de 1889; y a 20, 16, 2, 1 y 1, el 17 y 18 de octubre de ese mismo año. Estas 10 funciones con precios más bajos se dan cuando la estación veraniega llega a su fin, intercaladas entre las más caras. Ocho de ellas tienen lugar en lunes, probablemente por tratarse de un día tras el fin de semana en que localidades más baratas podían animar la asistencia.

<b>Precios para las 34 funciones entre los días 24-08 y 27-10 de 1889</b>			
Localidades	Precios diarios en reales / 24 funciones. 1889: agosto, septiembre y octubre.	Precios diarios en reales / 8 funciones. 1889: septiembre y octubre.	Precios diarios en reales / 2 funciones. 1889: octubre.
Plateas sin entrada	20	20	20
Palcos sin íd.	24	24	16
Butacas sin íd.	4	3	2
Tablillas altas y bajas sin íd.	1	1	1
Entrada general	2	1	1

Las funciones tenían una estructura definida. Se componían de una obra larga, drama o comedia, en 2 y sobre todo en 3 actos, seguida de una pieza cómica en 1 acto. En los años 80 solían iniciarse con una sinfonía y en las efectuadas a beneficio de los miembros de las compañías se aumentaban a tres el número de obras, una comedia o drama en 2 actos y dos piezas cómicas, al tiempo que se *adornaban* con *Intermedios por la Banda Municipal* o sorteos de regalos entre el público<sup>26</sup>.

<sup>26</sup>En ciudades como Barcelona o Jerez de la Frontera se intercalaban bailes o piezas cantadas entre las obras puestas en escena (Cervelló Español, 2008: 1.422; Álvarez Hortigosa, 2012: 190). En Badajoz las funciones constaban frecuentemente de una o dos obras y ofrecían baile a la finalización de las mismas (Suárez Muñoz, 1994: 1.183).

Las 125 obras anunciadas en la Cartelera pertenecen al teatro declamado. 117 son originales y 8 traducciones, arreglos o adaptaciones: 4 del francés, 1 del italiano y 3 cuyo idioma de procedencia no se especifica.

Queda ratificada al igual que en otros estudios dedicados al teatro decimonónico la variedad de calificativos aplicados a las mismas, 14<sup>27</sup>. Destaca el género cómico (comedia, caricatura, disparate humorístico, juguete, juguete cómico, pieza cómica y sainete) con 87 piezas, 69,6 % del total, seguido del dramático (drama, drama de costumbres, loa dramática y tragedia gitanesca) con 26, un 20,8 %. Llama la atención la ausencia del género lírico.

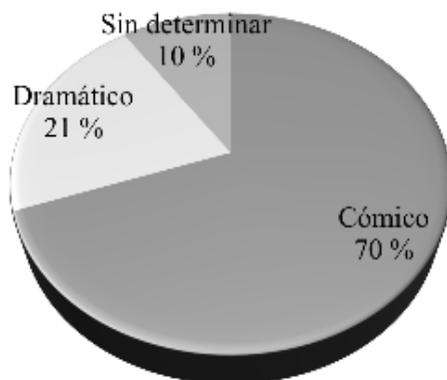


Figura 1. Porcentajes de obras puestas en escena según su género.

Las piezas en un acto, 54, suponen el 43,2 % de todas las puestas en escena por delante de las de tres actos, 39, 31,2 % y dos, 13, 10,4 %. Se escribieron 39 obras en verso, 23 en prosa y 2 en prosa y verso.

Se ejecutan 95 obras en una sola ocasión, de las cuales podemos

<sup>27</sup>Así quedó recogido en el ya clásico estudio de García Lorenzo (1967) y posteriormente refrendado en las carteleras de varias ciudades españolas (SELITEN@T, *Estudios sobre teatro*) o en el ya mencionado trabajo sobre Jerez de la Frontera (Álvarez Hortigosa, 2012: 204-210).

determinar que 69 pertenecen al género cómico y 15 al dramático. De 21 obras, 11 cómicas y 10 dramas, se llevan a cabo dos representaciones, y solo 5 títulos, todos ellos comedias o juguetes, se interpretaron tres veces. Se trata de *La campanilla de los apuros*, *¡Levantar muertos!*, *Para mentir las mujeres*, *La rosa amarilla* y *La sota de bastos*.

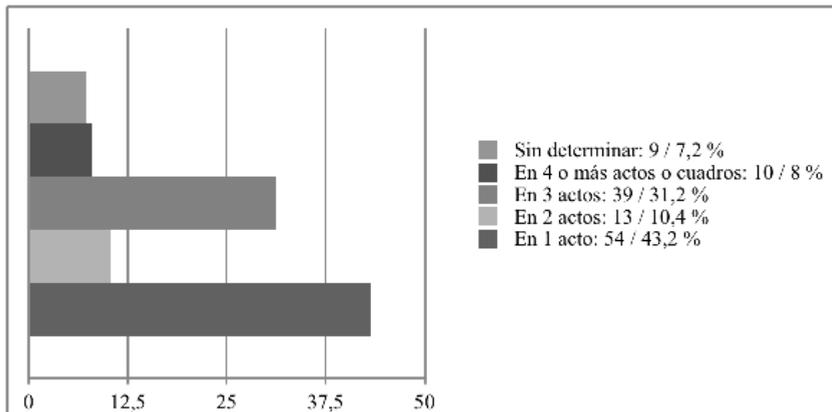


Figura 2. Porcentajes de obras según su número de actos.

Subieron al escenario las obras de 82 autores. 43 en una sola ocasión, el 52,5 %, 19 en dos, 9 en tres, 2 en cuatro, 5 en cinco o más y 4 sin determinar. Sobresalen Eusebio Blasco con 12 puestas en escena de sus obras, Miguel Ramos Carrión con 11, Vital Aza con 8, y Mariano Pina Domínguez y Miguel Echegaray con 5 cada uno.

Presentaron una obra 62 dramaturgos, el 75,6 %, 10 dos obras, 5 tres y más de cinco Eusebio Blasco, con 8 títulos, Miguel Ramos Carrión 7, y Vital Aza, Miguel Echegaray y Mariano Pina Domínguez 5. 15 obras fueron escritas en colaboración entre dos autores y 1 entre tres.

Los autores del Siglo de Oro cuentan con dos títulos, *El mejor alcalde el rey*, de Lope de Vega, y *El rico hombre de Alcalá*, de Agustín Moreto. Suponen un 1,6 % del total de obras escenificadas durante todo el siglo XIX. Comparado con el porcentaje de obras clásicas recogidas

en investigaciones de otras ciudades españolas para la segunda mitad del siglo como Badajoz, 0,14 %, Jerez de la Frontera, 0,48 %, Las Palmas de Gran Canaria, 0,58 % o León, 0,12 %, resulta similar y redonda en la escasa presencia del teatro áureo en la cartelera teatral decimonónica.

Ninguna de las dos obras clásicas representadas en Chiclana se puso en las otras cuatro ciudades, aunque sí sus autores. Lope subió a los escenarios de Badajoz, Jerez de la Frontera y Las Palmas de Gran Canaria con *La niña boba. El desdén con el desdén*, de Moreto, pasó por Jerez y Las Palmas. Calderón de la Barca fue representado en estas cuatro ciudades, Francisco de Rojas Zorrilla en Las Palmas y Jerez y Tirso de Molina y Guillén de Castro solo en Jerez<sup>28</sup>.

El teatro del siglo XVIII está presente con dos obras del popular Ramón de la Cruz, *¡Los palos deseados!* y *El payo de la carta*, y una de José de Cañizares, *El honor da entendimiento*.

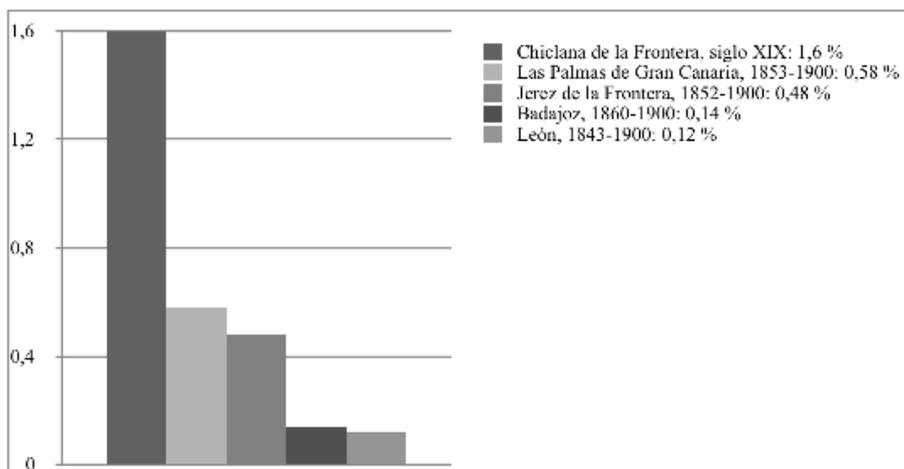


Figura 3. Porcentaje de obras del teatro clásico español representadas en cinco ciudades españolas durante distintos períodos del siglo XIX.

<sup>28</sup>En el SELITEN@T, bajo la dirección del profesor Romera Castillo, se ha desarrollado una línea de investigación con el objetivo de conocer la presencia del teatro clásico español del Siglo de Oro y del siglo XVIII en la cartelera teatral decimonónica, plasmada en la publicación de varios artículos en la revista *Signa* referidos a las ciudades de Las Palmas de Gran Canaria, Badajoz, León y Jerez. Del dedicado a la ciudad andaluza extraemos los datos apuntados (Álvarez Hortigosa, 2010: 183-186, 209-211).

Entre los autores u obras relacionadas con Chiclana destaca la figura de Antonio García Gutiérrez y la puesta en escena de *El premio del bien*, original de una *persona conocida* de la ciudad, y *La feria de Chiclana*.

La mayor parte de las notas recabadas sobre la estancia de las compañías se refieren a la segunda mitad del siglo, mientras que las peticiones de licencia para actuar en la villa predominan en la primera mitad. Solo una función corrió a cargo de un grupo de aficionados, la Sociedad García Gutiérrez, en 1883.

Siete de las compañías reciben el apelativo de dramáticas, dos de cómico-dramáticas, dos incluyen el término lírico o de cantado y otras dos una sección coreográfica. A cuatro de ellas se las denomina *ambulantes*.

En el repertorio de las tres compañías que llevan a cabo más funciones predomina el género dramático en las 13 efectuadas en 1789 por la de Barrilaro. La de Albarrán se inclina por el cómico esa misma temporada, pues solo en 2 de las 18 funciones ejecutadas interpretan dramas. La dirigida por José María López en 1889 recurre a un programa mixto cómico-dramático en sus 33 intervenciones ante el público chiclanero, aunque más abundante en obras cómicas.

El número de componentes de las compañías oscila entre los 13 que forman la de Francisco Cortés y Flores en 1850 y los 23 incluidos en la lista presentada por José Corte de cara al mes de junio de 1851. La de Barrilaro en 1879 cuenta con 16 miembros, 17 la de Fernando González para 1851 y 19 la de José María López en 1889. Constituye una excepción la que pretende *veranear* en Chiclana en 1813 con Vicente Torretagle como *autor* ya que dispone de secciones cómica, de cantado y baile, orquesta completa y servicio de escena, superando los 40 integrantes.

Es probable que la cercanía a Cádiz favoreciera la llegada de compañías, sobre todo de cara a la temporada veraniega, si bien Chiclana no se hallaba situada entre importantes centros económicos y por añadidura teatrales, caso de Jerez, entre Cádiz y Sevilla, o León, en el trayecto de

Madrid a Galicia y Asturias<sup>29</sup>.

También se producían desplazamientos de las compañías entre las ciudades de la bahía gaditana. De las *troupes* que gestionaron su paso por la ciudad, la de Torretagle *servía* en San Fernando, la de Cayetano Rodríguez se encontraba en Puerto Real y la compañía cómico-lírica a la que se suspendió una función en 1856 procedía de Jerez.

De alguna manera las duras condiciones de vida de los *cómicos* quedan reflejadas en varias de las solicitudes ya citadas para actuar en el teatro de la villa. Los actores dramáticos *sin colocación* reunidos por José Corte a mediados de siglo basaban su petición en la necesidad de *buscar su subsistencia y la de sus familias* y Nicolás Muñoz en 1822 pretendía permanecer en Chiclana *hasta que el pueblo no de suficientes entradas* para mantener a la compañía.

Esta realidad se veía agravada por el carácter *ambulante* de la ocupación de actor, adjetivo aplicado a las compañías de Francisco Cortés y Flores o de Cayetano Rodríguez en 1850, y por su negativa consideración social que se hace patente cuando se certifica la *buena conducta* de José León al pedir autorización en 1836 para presentarse en la ciudad<sup>30</sup>.

Por lo que respecta a la recepción crítica dispensada a los diversos elementos que constituyen el espectáculo teatral, contamos con algunas breves crónicas aparecidas en *El Liro* y comentarios, de carácter más publicitario que crítico, recogidos en los programas de mano de varias representaciones con el objetivo de estimular la asistencia al teatro.

Los gacetilleros fijan su atención en los actores protagonistas y las obras de algunos de los dramaturgos más valorados del momento.

---

<sup>29</sup>En la tesis doctoral *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*, se describe a la ciudad como “[...] centro neurálgico del fenómeno teatral que, desde Madrid, se proyectaba hacia Galicia y Asturias” (Fernández García, 1997: 928).

<sup>30</sup>No obstante, la consideración social de los actores mejoró durante la segunda mitad del siglo XIX. “El sentido peyorativo que antes tenía el término cómico se iba desplazando paulatinamente. [...] su situación económica distaba de ser ventajosa. Tan solo los actores principales gozaron de una situación estable. En general vivían en una situación de desamparo” (Rubio Jiménez, 1998: 712-713).

<p><b>Síntesis de los datos sobre funciones, obras, autores y compañías en la Cartelera Teatral de Chiclana. Siglo XIX</b></p>	<p>N.º de Compañías por género</p>	<p>Actúan, 10:                      Dramáticas: 5                      Cómico-dramáticas: 2                      Aficionados: 1                      Desconocido: 2                      Se anula actuación: 1                      Lírico-dramática: 1                      Solicitudes de licencias, 9:                      Dramáticas: 2                      Cómica, de cantado y baile: 1                      Desconocido: 6</p> <p>Ambulantes: 4</p> <p>Género y fecha desconocida: 1</p>
	<p>N.º de autores                      N.º obras / autores                      N.º representaciones / autores</p>	<p>82</p> <p>1: 62 autores                      2: 10                      3: 5                      4 o más: 5</p> <p>1: 43 autores                      2: 19                      3: 9                      4 o más: 7 Desconocido: 4</p>
	<p>N.º de representaciones de las obras</p>	<p>1: 95 obras                      2: 21 obras                      3: 5 obras Desconocido: 4</p>

N.º de obras según n.º de actos	1 acto: 54 2 actos: 13 3 actos: 39 4 actos: 3 5 actos: 3 6 actos: 2 6 cuadros: 1 10 cuadros: 1 Desconocido: 9
N.º de obras por género	Cómico: 87 Comedia: 67 Caricatura: 2 Disparate humorístico: 1 Juguete: 1 Juguete Cómico: 9 Pieza cómica: 1 Sainete: 6 Dramático: 26 Drama: 22 Drama de Costumbres: 1 Loa dramática: 1 Melodrama: 1 Tragedia gitanesca: 1 Desconocido: 12 Pieza: 11 Pasillo filosófico: 1
N.º de funciones / N.º de obras	<div style="text-align: right; padding-bottom: 20px;">80</div> <div style="text-align: right; padding-bottom: 20px;">125</div>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ HORTIGOSA, F. (2010). “Puestas en escena del teatro clásico español del Siglo de Oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera (1852-1900)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 181-212 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> [14/04/2018]).
- \_\_\_\_\_. (2012). *La vida escénica en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del Siglo XIX*. Barcelona: Anagnórisis.
- BENITO ARGÁIZ, I. (2003). *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de la Rioja, noviembre de 2003, bajo la dirección de M.<sup>a</sup> Pilar Espín Templado, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/BenitoArgaizInmaculada.pdf> [14-04-2018].
- BIBLIOTECA NACIONAL (1986). *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional. I: Libretos A-CH, 1986; II: D-O, 1991; III: P-Z, 1991*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo III: Suplemento e Índices. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BOHÓRQUEZ JIMÉNEZ, D. (1996). *Chiclana de la Frontera. Geografía, Historia, Urbanismo y Arte*. Cádiz: Publicaciones del Sur.
- CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (UNED). “Estudios sobre teatro”: [http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www.uned.es/centro-investigación-SELITENT@/estudios_sobre_teatro.html) [14/04/2018].
- CERVELLÓ ESPAÑOL, C. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*. Tesis doctoral defendida en la UNED, febrero de 2008, bajo la dirección de M.<sup>a</sup>

- Pilar Espín Templado, [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS\\_CERVELL\\_\(BARCELONA\).pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_(BARCELONA).pdf) [15-04-2018].
- DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> F. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, E. (1997). *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral defendida en la UNED, junio de 1997, bajo la dirección de José Romera Castillo, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/estefaniafernandez.pdf> [14-04-2018].
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. (1986). *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Juan March.
- GARCÍA LORENZO, L. (1967). “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”. *Segismundo* 5-6, 191-199.
- LÓPEZ CABRERA, M.<sup>a</sup> del M. (1995). *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*. Tesis doctoral defendida en la UNED, enero de 1995, bajo la dirección de José Romera Castillo, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/LopezCabrera.pdf> [15-04-2018].
- MADOZ, P. (1847). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo VII. Madrid.
- MELÉNDEZ BUTRÓN, M. y YESTE SIGÜENZA, F. J. (2006). *Calles y plazas de Chiclana de la Frontera (Nomenclatura histórica desde 1700)*. Chiclana de la Frontera: Fundación Viprén.
- ROMERA CASTILLO, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro*

*español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1998). “El teatro en el siglo XIX (1845-1900)”. En *Historia del teatro en España*. Tomo II, Siglo XVIII. Siglo XIX, José María Díez Borque (dir.), 625-751. Madrid: Taurus.

RUIBAL OUTES, T. (1997). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral defendida en la UNED, abril de 1997, bajo la dirección de José Romera Castillo, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf> [14-04-2018].

SUÁREZ MUÑOZ, Á. (1994). *La vida escénica en Badajoz (1860-1886)*. Tesis doctoral defendida en la UNED, diciembre de 1994, bajo la dirección de José Romera Castillo, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf> [15-04-2018].

VARGAS ZÚÑIGA, L.; ROMERO FERRER, A. y BAJO MARTÍNEZ, M. J. (2002). *Catálogo de autores dramáticos andaluces, 1800-1897*, vol. II (2 tomos). Sevilla: CDAEA.

## FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Municipal de Chiclana. A.H.M.Ch.

Secretaría. Certificados, Instancias y Expedientes Varios. Signatura 357 (1792-1822). Compañía de Vicente Torretagle, 1813. Compañía de Nicolás Muñoz, 1822.

Secretaría. Registro, Correspondencia y Comunicaciones. Signatura 199 (1875-1878). Función del domingo 29 de julio de 1877 y 201 (1884-1892). Estadística de los Edificios destinados a espectáculos públicos en esta Ciudad.

Cultura. Festejos. Expedientes anuales. Signatura 858 (1668-1959). Nota de las funciones de teatro. 1879.

Cultura. Programas de mano del Teatro de Chiclana.

Archivo Histórico Provincial de Cádiz. A.H.P.C.

Sección Gobierno Civil diversiones y espectáculos.

1.3.8. Gobierno Civil, 2.4.32: caja 154, expedientes 5, 50; caja 156, expedientes 53, 67; caja 157, expediente 16; caja 159, expedientes 2, 36; caja 161, expediente 65.

Sección de Gobierno Civil. Caja 116, n.º 31. Ejemplares de *El Liro*.

*El Liro*, sale el 3 de junio de 1849. De él poseemos el proyecto y los seis primeros números. Formato 21,2 por 29,7 cm., cuatro páginas, aparece los domingos. No consta ni el director ni el editor. Si sabemos que se imprimía en Chiclana, en la imprenta de don Manuel Lozano, calle Vega, 32. Entre sus secciones temas literarios y asuntos generales de la villa: empedrado, contribución, feria, teatro, etc.

Biblioteca Municipal de Chiclana. B.M.Ch.

*La Semana. Periódico Independiente*. Crónicas – Informaciones – Literatura. Chiclana de la Frontera. Año I, n.º 1, 29-09-1930. Año II, desde el n.º 15, 05-01-1931 al n.º 30, 27-04-1931.

*El Trovador. Semanario Independiente*, Noticiero e Informativo. Chiclana de la Frontera. Año I, n.º 1, 15-05-1932. Año II, desde el n.º 34, 02-01-1933 al n.º 81, 20-11-1933.

Recibido el 27 de enero de 2018.

Aceptado el 24 de mayo de 2018.

**EL TIEMPO DEL DISCURSO JURÍDICO Y EL RELATO  
PRESCRIPTIVO. *NOMOS* HISTÓRICOS Y *NOMOS*  
PROCESALES**

TIME OF LEGAL DISCOURSE AND PRESCRIPTIVE  
STORYTELLING.  
HISTORICAL *NOMOS* AND PROCEDURAL *NOMOS*

**Paulo Damián ANICETO**

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET (Argentina)

paulodamiananiceto@gmail.com

**Resumen:** Este ensayo informa del estado de los debates en el campo de la Semiótica Jurídica sobre dos temas: el carácter narrativo de la práctica característica del discurso jurídico, dirigido a la adjudicación del juez, la sentencia; y la función argumentativa que aparece en el horizonte de ese carácter narrativo. Reconocemos detrás de estos temas un problema común sobre el que la semiótica debe detenerse: las operaciones estratégicas que las adjudicaciones enmascaran reenvían a regímenes narrativos donde se sancionan normas sobre el *deber ser* de las historias relatadas y sobre el campo discursivo donde los relatos emergen.

**Palabras claves:** Apuesta argumentativa. Narración judicial. Nomos histórico. Nomos jurídico.

**Abstract:** This paper exposes current debates in the field of Legal Semiotics

about two topics: the narrative nature of the practice of social discourse, oriented to adjudication, and the argumentative function that appears on the horizon of this narrative nature. We recognize one common problem behind these topics, and believe that Semiotics must pay attention: the strategic operations that the adjudications conceal remit to narrative regimes where rules are prescribed on normative ideal of story told and the discursive field where storytellings emerge.

**Key Words:** Argumentative bets. Judicial narration. Historical nomos. Legal nomos.

*La misma imposición de una fuerza normativa sobre un estado de cosas es el acto de creación narrativa [...]. Las narraciones son modelos a través de los cuales estudiamos y experimentamos las transformaciones que ocurren cuando se hace pasar un cierto estado de cosas a través del campo de fuerza de un conjunto de normas*  
(Robert Cover, 2002: 76)

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde la filosofía política de la práctica jurídica, Ronald Dworkin elaboró una perspectiva crítica del positivismo hartiano que entiende el derecho como un enfoque antes que como un producto acabado. Aquí sintetizamos uno de los elementos de su propuesta y extraemos un aspecto

para problematizar desde la sociosemiótica landowskiana.

En *Law's Empire*, Dworkin (1985) desarrolla su perspectiva de la que llama escritura integralista. Desde esta perspectiva, los actores del campo judicial que arriban a una decisión deben atravesar un recorrido de interpretación de la historia de la práctica legal de su comunidad tal como lo haría uno de los autores de una imaginaria novela en cadena. Desde este enfoque, el discurso de jurisdicción de un juez es análogo al de uno de los autores de una novela en desarrollo. Un esquema global de sus creencias y actitudes determina la prescripción de *lo jurídicamente preferible* en cuanto a la mejor interpretación de la historia de la práctica legal de su comunidad. A esto hace referencia Dworkin (1986) cuando asegura que “una vez que te resuelvas, creerás que la interpretación correcta [...] es la interpretación que mejora la novela en su totalidad” (234).

Aquí aislamos la categoría *chain novel* del planteamiento general de Dworkin (1985) y la ligamos a una comprensión semiótica de los relatos emergentes en la práctica judicial. Dworkin (1985) se pregunta sobre la relación de determinación entre el pasado del derecho de la comunidad y el presente de la reescritura interpretativa. La característica que envuelve su obra es que, al preguntárselo, convierte tanto la pregunta como la reescritura en parte de la historia incompleta que interpreta.

En el campo jurídico, el dilema se cierne sobre el debate normativo en torno a la discrecionalidad del juez que decide y las restricciones que la norma escrita y las decisiones anteriores (desde el pasado) le imponen.

Nosotros eludimos ese debate, pero reconocemos un tema que reconocemos insinuado por la perspectiva integralista: la imbricación que se produce en el campo discursivo judicial entre el tiempo de lo enunciado y el tiempo de la enunciación.

Prestar atención a esta imbricación implica retirarla del debate teórico entre dominio de la historia *magistra vitae* vs. horizonte de expectativa de justicia. Asignamos en el integralismo dworkineano una indagación sobre las temporalidades de la práctica discursiva procesal, capaz de nutrir el desarrollo de una visión crítica sobre la semiosis jurídica.

La totalidad de nuestro planteamiento se apoya en el supuesto de que “discurso jurídico” es la denominación de una práctica estratégica que construye un sujeto con pretensión de corrección jurídica. Asumimos la distinción metodológica establecida por Beatriz Bixio (2016) en su reflexión sobre la tarea de la Semiótica Jurídica:

*En algunos casos, el discurso jurídico se separa del discurso legal en un afán de diferenciar el discurso de la elaboración de la ley, como lenguaje primario, y el discurso de la reflexión sobre la ley (los juristas) o de los usuarios de esa ley en el proceso de aplicación de la ley y administrar justicia (abogados, fiscales, jueces, etc.). En otros casos, la mayoría, estos términos se homologan. En nuestro caso esta distinción no es operativa porque tanto el discurso de la ley como de las lecturas que se puedan hacer sobre ella (doctrinaria o con fines prácticos) constituyen un todo inalienable (Bixio, 2016: 241-242).*

En otras palabras, abordar el discurso jurídico implica comprender los relatos judiciales por su subsunción a una estrategia de argumentación común. La narrativa del discurso jurídico forma parte de un dispositivo de referenciación de *lo justo*, de un universo referencial que hemos llamado ámbitos de justicia<sup>1</sup>.

## **2. LA SEMIOSIS NARRATIVA DEL CAMPO DISCURSIVO JUDICIAL**

Nuestra reflexión no identifica un actor racional que opta por la que cree la mejor decisión con base en una teoría preexistente.

La mirada sobre las temporalidades del campo discursivo judicial pone a la narratividad bajo un enfoque que desborda la inmanencia de los

---

<sup>1</sup>Véase Aniceto (2017c).

textos legales. Antes bien, entiende que el medio de interacción discursiva es el lugar de una disputa entre sujetos de enunciación que normalizan determinadas representaciones del pasado, al tiempo que categorizan y recategorizan el campo discursivo donde aparecen. Entonces, es una mirada que advierte la necesidad de pensar en la construcción de sujetos, dominios de memoria y campos discursivos.

La palabra *judicial* es una ruptura que reorganiza el campo discursivo donde aparece. Pone en marcha un proceso de retomes y abandonos, encorsetamientos y desbordes, al cabo del cual la diferencia del acontecimiento judicial termina absorbida por la regularidad de un sistema formal de reparto de sentidos.

Pensar en este punto de dislocación sugiere pensar en el fenómeno complejo de la intersección de temporalidades en el campo discursivo judicial. Buena parte de la teoría crítica elude hacerlo. La relación a la que nos referimos es una que se entabla en la práctica ritual misma de un juicio entre los hechos contruidos y el sujeto de jurisdicción. El foco de José Calvo González, por caso, no sustrae el tema a esa zona periférica. El autor es guiado por su original concepción inmanentista de la semiótica, que él deriva de la tradición estructuralista greimasiana de la escuela francesa. El jurista español insiste en diferenciar su posición de la correspondentista<sup>2</sup> y, en esa dirección, se aboca a tratar el tema de los estándares de coherencia de la estructura narrativa y da por supuesto que los hechos justiciables se configuran en “imágenes mentales vehiculizadas en el soporte de los signos lingüísticos” (Calvo González, 1996: 6).

La semiótica contemporánea parece haber abandonado la idea saussureana a la que remite la categoría *imágenes mentales*. Según este, habría un significado depositado en la mente del hablante, el *concepto*, contraído necesariamente con el significante.

Al invocar un *test* de coherencia narrativa, el autor postula la narratividad del derecho como un objeto de la semántica de la lengua. Y

---

<sup>2</sup>Que sostiene la necesidad, y por lo tanto la posibilidad, de establecer la verdad jurídica como reproducción de la verdad del hecho histórico justiciable.

así, termina sosteniendo la tesis benvenistiana, superada, que entiende los actos de enunciación como la puesta en funcionamiento de la lengua por medio de sistemas interpretantes de todos los demás sistemas de signos, como el jurídico normativo, del cual el hombre se apropiaría.

Los actos de enunciación del discurso judicial producen representaciones judiciales sobre determinados hechos fijados como objeto procesal. Ahora bien, entonces, si de esas representaciones debemos remontarnos a los actos de enunciación, ¿a qué momento deberíamos remontarnos para comprender la naturaleza de los actos de enunciación? La teoría de la discursividad social, a la que nos adscribimos aquí, asegura que tanto los hechos históricos que el discurso judicial reconstruye como la reconstrucción misma emergen en el tiempo histórico. Son *hechos*, y entre ellos se establecen relaciones contingentes y polémicas.

### **2.1. La narración de los hechos justiciables y la narración del juicio de los hechos**

El VII Congreso Internacional *Narrative matters. Récit et savoir*, en la Universidad Paris Diderot, tuvo, en 2014, una agenda de debate sobre tópicos generales, como el poder de la narrativa<sup>3</sup>, y más específicos, como la relación comúnmente entendida como excluyente entre *lo narrativo* y *lo argumentativo*. Entre las preguntas disparadoras anunciadas en su programa figura la siguiente: ¿cómo vehiculiza o produce saberes el relato, y qué saberes vehiculiza y produce? Este interrogante entraña una adhesión a la tesis que afirma que el acto de enunciación del relato

---

<sup>3</sup>Es de especial interés el artículo *La possibilité d'une sociologie narrative*, de Jean-François Laé, Annick Madec y Numa Murard. Los autores llevan el enfoque foucaultiano a un terreno polémico con el mismo enfoque, donde la sociología es considerada una novela, y una novela, una sociología. A nuestro parecer, si el sociólogo o el juez ostentan poder en la verbalización de los relatos de "lo real" es exclusivamente debido a que están legitimados por un régimen de verdad que los autoriza a instituir ese *real* mientras lo pronuncian. Por el contrario, sostenemos que el relato del acontecimiento en un juicio es un acontecimiento igual de real al que sigue el de los efectos producidos en la exterioridad del relato.

comprende un fenómeno circular que se desliza entre la construcción, el autoextrañamiento y la legitimación de lo construido.

Entonces, ¿qué supone el planteamiento sugerido en el interrogante de París para el estudio crítico de la discursividad jurídica?

Detrás de nuestra pregunta asoma un nuevo objetivo: exhumar las estrategias narrativas de justificación que vinculan de maneras singulares el tiempo de lo relatado con el tiempo de los relatos. Nuestra hipótesis, que llamamos *de la unidad de veridicción* es la siguiente: los enunciados judiciales normalizan sus representaciones del pasado y prescriben lo que aquí denominamos *nomos históricos*, al mismo tiempo que hacen regir estas normas para sus representaciones del presente judicial, sedimentadas en aquello que llamamos *nomos jurídicos*.

### *2.1.1. Las relaciones de fuerza constitutivas del campo discursivo judicial*

Desde la teoría crítica de la discursividad jurídica abordamos los enunciados procesales en tanto superficie de posicionamientos relacionales: ¿qué papel desempeña el acto de enunciación en el juego de posiciones del propio campo? ¿Cómo normalizan en sus relatos determinados modelos de “el hecho justiciable”? ¿Cómo modelan, en los mismos relatos, las representaciones de lo justo y *la justicia* como expectativa? ¿Cómo tejen alianzas y adversidades y regulan el espacio lingüístico? Estas preguntas ocupan un lugar central en la tradición semiótica que declaramos como nuestra sede y que reconocemos sugerida en los trabajos de Eric Landowski (1993), Robert Cover (2002), John Frow (1995), Jack Balkin (1991), Enrique Marí (1982), Enrique Kozicki (2004), Boaventura De Sousa Santos (2009), Lucía Asseff (2003) y Susana Frutos (2007). La estrategia analítica común responde a una concepción del campo judicial: la categorización y recategorización (Narvaja de Arnoux, 2009) del pasado mantiene con la categorización y recategorización del campo presente una relación de reenvíos recíprocos.

La dinámica del campo discursivo judicial debe definirse, por lo tanto, en base a una nunca completa y siempre compleja relación entre: A) el tiempo de lo relatado, analizable en la gramática inmanente a los textos, y B) el tiempo del relato, que podemos iluminar si reconocemos en el discurso las huellas de sus condiciones de producción. Desde esta perspectiva, el *origen* de lo justo emana de la *regularidad* de la práctica que lo reconstruye.

### 2.1.2. *La institución del nomos histórico*

Los argumentos verbalizados en un juicio penal no son abordables desde la Semiótica Jurídica si no identificamos su registro polémico en relación con otros posicionamientos del campo. Llevando esto al terreno de la construcción discursiva del pasado en los juicios, las estrategias de fijación procesal del hecho no son sino *relativas*. Desde la semiótica narrativista, Jean-François Bordron y Denis Bertrand (en Bertrand, 2015) lo exponen con claridad: “la narratología integra el entorno pragmático de los sistemas semióticos en su realización en discurso” (Bertrand, 2015: 173-174). Si en el ámbito jurídico *lo que cuenta es lo que se cuenta*, es porque las palabras que convierten a la ley en un acto performativo (Aniceto, 2017b) emergen en el marco de una apuesta por instituir un pasado y un relato normativos.

El discurso jurídico ejerce un poder instituyente en la traducción del *storytelling* a la discursividad del derecho. Por lo tanto, el objeto de un estudio del relato judicial no se constituye en la sucesión canónica de acontecimientos. Se asigna en las huellas de la unidad de veridicción por una mirada que, al final, concluye que todo discurso reconocido por su *juridicidad* (Landowski, 1993) aparece condicionado por una matriz argumentativa, que opera como una de sus gramáticas de producción. Esto es tan cierto como el hecho de que el discurso jurídico instituye, a la vez, una transformación de esa matriz.

El deber ser del discurso jurídico, dramatizar la ley como modo

de hacerla existir (Kozicki, 2004), se realiza, en parte, cuando establece singulares, y no declaradas, normas en el horizonte de los relatos. Aquí categorizamos estas normas *nomos históricos*.

El discurso jurídico designa una apuesta normativa, la de instituir *nomos históricos*. Es una apuesta, por un lado, por instituir el hecho relatado como el objeto procesal y, por el otro, por subsumir el campo judicial que el discurso mismo categoriza a una norma que prescribe el campo discursivo válido. Relata, pero al hacerlo instituye las condiciones de validez del relato.

### 2.1.3. *Lo instituido por el sujeto del derecho: la autojustificación*

Enrique Marí (2009) ha desarrollado sin ingenuidad una concepción sobre el poder instituyente del discurso jurídico. Evocarlo implica, entre otras cosas, advertir lo que el mismo Marí (2001), en otro texto<sup>4</sup>, y Calvo González (1996) habían advertido sobre las prescripciones que el discurso jurídico impone a su devenir. Los enunciados del derecho interpretan la historia de la práctica legal, pero, en el tiempo del rito, también controlan, su *à-venir* (Derrida, 1992), las derivas interpretativas del fragmento de la novela enunciada.

Luis XIV exclamó *L'État c'est moi*. Flaubert cerraba el dilema producido en torno a la persona aludida por el personaje de Madame Bovary: *Madame Bovary c'est moi*. Enrique Marí (2001) explora *El Banquete* de Platón como el soporte de una historia del amor que opera como dispositivo de control de todas las historias de amor. Jean-Marie Le Pen, en agosto de 2015, respondía a una entrevista periodística sobre su exclusión del Frente Nacional por su hija, Marine Le Pen: *le Front National c'est moi*. Mauricio Macri, el actual Presidente argentino, durante el tramo final de su campaña electoral en 2015, anunciaba: “no creemos que el futuro de la Argentina sean recetas del pasado”. En aquel momento, gobernaba Cristina Kirchner. El enunciado no-dicho aparece a la vista: “la

---

<sup>4</sup>*El Banquete de Platón: el eros, el vino, los discursos.*

Argentina es aquello que seremos nosotros”. El sujeto común a enunciados establece una norma de interpretación del tiempo de la ley, del *antes* y el *después*: “la Ley que existe, su historia y su futuro, soy yo”.

La economía de la constelación de textos legales no interfiere entre *lo justo* y el sujeto de discurso, sino que posibilita una versión inédita de aquello en el ejercicio de la práctica narrativa. La enigmática propiedad del discurso jurídico, como asegura Kozicki (2004), descansa en el fenómeno de la producción de sujetos. Lucas Guardia (2013), en sintonía, asegura que:

*no puede obviarse, dentro del análisis que implican las condiciones de posibilidad del discurso jurídico, la producción del sujeto —sujeto habitante de un específico continente de poder [...]— como tampoco los regímenes de verdad que éste consolida a través de su manifestación* (Guardia, 2013: 50).

El campo jurídico modeliza tanto un sujeto de enunciación de la ley como una historia por relatar. El sujeto que aparece como *tercero equidistante* no justifica el razonamiento justificatorio comprendido en su relato sino la decisión a la que arriba. Entonces, el paso del momento instituyente a la consolidación de lo instituido es naturalizado. La marcha de la práctica jurídica sigue las huellas de una mitología inmotivada, la del Pontífice que lleva las leyes en su pecho (Legendre, 1982).

Un enunciador instituye la ley y controla sus derivas interpretativas mediante la autorreferencia. Si, en un primer momento, la ley se instituye como *lo otro* a describir objetivamente, en un segundo momento, un *yo* aparece como la encarnación del *otro* objetivado. Así, la trayectoria del péndulo va de la objetivación a la subjetivación.

Los sentidos invertidos sobre las normas pueden ser reconstruidos por la semiótica si esta reconoce allí un compromiso subjetivo:

*Algunas interpretaciones son escritas con sangre y corren con una garantía de sangre como parte de su fuerza de validación. [...] Esa objetivación implica narrativas que cualquier grupo particular asocia con el derecho y que proveen recursos para la justificación, la condena, y el argumento por actores del grupo que deben luchar para vivir su ley (Cover, 2002: 45-46).*

#### *2.1.4. Categorización y recategorización del campo discursivo judicial*

Nuestro interés, como se desprende de lo dicho, se inscribe en la sede de la teoría de la discursividad social (Verón, 1987, 2013; de Ípola, 2005), y sugiere describir el proceso social de producción del discurso jurídico<sup>5</sup>. El problema que delimitamos en este terreno está en las estrategias de categorización del campo discursivo por los relatos emergentes. Para delimitarlo, nos permitimos anticipar el marco teórico en el que lo consideramos.

La lingüística estructural privilegia el estudio de las relaciones —reglamentarias, gramaticales— entre unidades textuales (análisis proposicional) antes que el texto como materialidad pasible de investirse de sentido como superficie de formaciones discursivas. Detecta referentes explícitos y recursos de su mantenimiento en el texto. Sin embargo, como nos recuerda Verón (2013), “la lengua ya para Saussure era un objeto *construido*” (71). El estructuralismo de comienzos del siglo XX, que ejerció una importante influencia en el conjunto de las ciencias sociales, postula la construcción de un *orden temporal*, constituido en la sucesión de los hechos “evocados” en el discurso (Todorov y Ducrot, 2014). Desde esta perspectiva, dicho orden sería fácilmente reconocible en crónicas y relatos, y estaría ausente en discursos no referenciales y descriptivos.

Aquí, en cambio, asumimos esas relaciones asignadas a los textos

---

<sup>5</sup>En otra ocasión (Aniceto, 2016), hemos descrito esquemáticamente ese campo de interés, el de la Semiótica Jurídica (SJ).

legales como la contracara *jurídica* de relaciones *estratégicas*. El pasado reconstruido en el relato judicial irrumpe vinculado con un sujeto de enunciación que asume un posicionamiento estratégico.

Los enunciadores argumentan, siguiendo a Alexy (2011), su inserción “en un modo de socialización vinculado a normas con la necesidad de justificación” (217). Presentan el tramo de la novela en cadena que pronuncian como lo asignado desde siempre como *su parte* en un guion.

Aquí asoma un principio de método: los objetos y sujetos reconocibles en los enunciados del derecho (norma y hecho) no son datos *a priori* en el proceso de sentido (Verón, 1987), sino articulados sobre los enunciados mismos.

Es decir, asistir a un conjunto regular de representaciones sobre la norma y los hechos subsumidos a ella no debe llevarnos a aceptar sin más el postulado normativista según el cual existiría un método certero de juridificación de la experiencia. El análisis del rito procesal no descubre el interior de un método de juridificación, sino que reconstruye el exterior constitutivo de un régimen de representación de la experiencia.

Eric Landowski (1993; 1980) menciona un conjunto de categorías que la Semiótica Jurídica toma del repertorio de categorías de la ciencia jurídica y reformula. La convergencia entre el vocabulario del derecho formal y el compuesto por la Semiótica Jurídica landowskiana (en categorías como *contrato*, *objeto*, *acto*, *sanción*, *carga de la prueba*) no representa una simple sustitución terminológica. Se propone, más bien, superponer un nivel estratégico al nivel jurídico de comprensión del acontecimiento jurídico. Esto es debido a que el texto legal constituye un fenotexto (Kristeva, 1981): no solo es un hecho lingüístico sino también una práctica significativa que hace efectiva una manera específica, entre infinitas maneras posibles, de representación del *deber ser*. Un texto legal es un conjunto significativo plural y contingente.

En síntesis, la estructura de inteligibilidad de la que el sistema jurídico formal ha dotado a sus conjuntos significantes contingentes (el texto y la escena judicial) no obliga a los estudios críticos de la Semiótica Jurídica a darla como venida de suyo.

## 2.2. La prescripción y el tiempo del discurso jurídico

En *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*, Óscar Correas (2005) sostiene un presupuesto básico: la autorización autoatribuida por el yo-enunciador “puede hacer de cualquier enunciado una prescripción” (Correas, 2005: 61).

Entonces, el tipo específico de relación que el lingüista se aboca a describir constituye en una prescripción, una contingencia que determina, no un orden temporal, sino una temporalidad compleja y dinámica. Instituye una determinada referencia a las cosas del mundo:

*nos encontramos ante un enunciado de carácter religioso [...] que se impone de manera absoluta e intemporal a todos. El lugar común reiterado hasta el hartazgo sobre el atraso del Derecho con respecto a los hechos desconoce esa temporalidad propia de los sistemas jurídicos* (Supiot, 2012: 20-21).

La temporalidad de lo representado en el discurso del derecho se superpone al tiempo de la representación, que emerge al calor de las disputas entre memorias con pretensión de corrección jurídica. Cada actor, en palabras de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), sostendrá “que su interpretación no la modifica [a la ley], que corresponde mejor a la intención del legislador (179)” (la aclaración es mía), que su discurso inscribe *la palabra justa* o *fata*<sup>6</sup> (Legendre, 2008).

### 2.2.1. “Semèia”, la inscripción del tiempo judicial

El *teckmerion*, “el arte del descubrimiento que utiliza signos, huellas, marcas” (Foucault, 2014: 87) aparece como una característica operativa en

---

<sup>6</sup>Legendre (2008) asegura que *fata* designaba en la Roma Antigua la referencia a la palabra del destino, la palabra justa.

las obras de la tragedia griega. Es aquel movimiento emprendido desde el presente al pasado, de la presencia del rito a la ausencia del acontecimiento para volver a la presencia del rito. Tanto las pruebas como los indicios de un juicio constituyen prácticas interpretativas mediante las cuales cada sujeto interpretativo ejerce un poder sobre el tiempo. Ese poder es el de establecer una convergencia entre la historia de la práctica legal y los hechos<sup>7</sup>. Desde este punto de vista, el problema al que alude Supiot (2012) es esencialmente semiótico.

La construcción de un determinado referente de justicia, la huella de la que parte ese recorrido a lo pasado ausente, tiene situación en el rito judicial, donde lo que *ya no es* se presenta como algo actual: aquello que *ha sido* (en filosofía del derecho, denominado *post res perditas*). En palabras de Gernet (en Foucault, 2014: 95), “el único tiempo de referencia es el tiempo judicial”.

Consideramos el discurso donde convergen las temporalidades del derecho y el hecho no ya en la inmanencia del signo saussureano (que supone que un hecho singular relatado remite *necesariamente* a una norma general), sino como “ese conjunto regular de hechos lingüísticos en determinado nivel, y polémicos y estratégicos en otro” (Foucault, 1996: 16). Saussure (1945) apostaba por una ciencia que estudiara la vida de los signos en el seno de la vida social, que nombró semiología: “nosotros la llamaremos Semiología (del griego *sémeion*, ‘signo’)” (Saussure, 1945: 43). Paul Ricoeur (2000) nos ofrece un camino alternativo, cuando rescata de las reflexiones aristotélicas sobre la memoria y el tiempo otra categoría, *semèia* (señales).

La *semèia* designa la inscripción depositada por un anillo en una lámina de cera. Al observar la marca, nos enfrentamos a la huella del impulso de la mano hacia la lámina. Lo ausente de la inscripción es su

---

<sup>7</sup>La recuperación del expediente judicial del caso *Pierre Rivière* para el análisis crítico plasmado en el conocido texto de Michel Foucault (1973) tematiza esta convergencia de los tiempos pasado y presente y pone de relieve los efectos de verdad de los discursos del campo judicial. El próximo subtítulo de este ensayo acude al análisis foucaultiano como un marco de referencia que permite encuadrar el fenómeno discursivo del campo jurídico.

alteridad, su exterioridad constitutiva. La fuerza de la categoría reside en que sustituye la noción saussureana de signo por una que da cuenta del tiempo del sentido. El reconocimiento del sujeto en la verdad judicial que él mismo produce reconstruye una distancia temporal<sup>8</sup> a partir de *semèias* producidas en el propio discurso.

### *2.2.2. El relato de una memoria de sí como veridicción judicial*

Así, las condiciones de emergencia de la veridicción judicial, las complejas relaciones de fuerza entre los múltiples posicionamientos y el reenvío que una inscripción demostrativa produce a un pasado ausente son tres planos de un mismo problema semiótico: la argumentación que procede como un decir veraz del pasado. Decimos que es semiótico porque explora *lo discursivo* desde una crítica de la subsunción formal de hechos a normas, que se declara ubicada en la temporalidad del dogma (Supiot, 2012).

No exploramos aquí características inmutables de la discursividad jurídica ni su exterior no jurídico. Focalizamos, antes bien, las formas específicas en que emerge y opera el discurso que se adjudica la autorización jurídica en un momento dado.

En un sentido análogo, Foucault (2014 [2012]) llama la atención sobre su vocación historicista y declara su interés por la práctica de la veridicción judicial: “el problema no pasa por saber en qué condiciones<sup>9</sup> será verdadero un enunciado (...), es determinar cómo pudo aparecer en la historia, y en qué condiciones, un modo de veridicción, un *Wahrsagen*” (Foucault, 2014 [2012]: 29). Paul Veyne (2010) asegura que el autor de

---

<sup>8</sup>Y, por lo tanto, en términos aristotélicos, reconstruye el carácter político de la construcción de la verdad judicial.

<sup>9</sup>El autor, en el mismo texto, califica las condiciones del enunciado verdadero como aquellas *formales o trascendentales* condiciones que conforman un objeto filosófico que él evade. No deberíamos entender que, con esta mención, el autor hace referencia a las condiciones históricas y políticas del *decir verídico*, a las cuales, en definitiva, él dedica gran parte de su obra.

*La verdad y las formas jurídicas* consideró la categoría nietzscheana *Wahrsagen* para producir “no una teoría lógica o filosófica de la verdad, sino una crítica empírica y casi sociológica de *decir la verdad*” (Veyne, 2010: 93).

Mónica Cabrera (2003) ofrece una reflexión sobre el papel de la parresía en la historia de constitución de la subjetividad moderna, formada en su vínculo con regímenes del decir verídico. Mediante la fórmula *hermenéutica el sujeto*, Foucault parte de la unidad formal e inmutable en que se había consagrado el sujeto cartesiano y, al igual que un texto o un dato cerrado, la abre a la interpretación. El sujeto en tanto texto a interpretar asegura la autora, se vuelve un “*corpus* en el que hay que hurgar para encontrar el sentido, cadáver parlante o por lo menos murmurante” (Cabrera, 2003: 23-24).

Sin embargo, con anterioridad al “último Foucault” que evoca Cabrera (2003), un texto de 1973 preanuncia el tránsito a la genealogía del sujeto. Junto a su equipo de investigación, publicó los documentos que rodean un caso de parricidio del siglo XIX: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*. El cuerpo de Paul Rivière, que yacía ahorcado en la celda donde fue confinado en 1836, y el texto de sus memorias son también supuestas unidades formales, pero, a instancias de esta publicación, devinieron piezas que remiten a un complejo de técnicas de veridicción sobre el *sí mismo* y a las disputas al interior de ese complejo.

El libro construye una serie discursiva de archivo que tematiza el caso de un joven condenado a muerte por el asesinato de su madre, su hermana y uno de sus hermanos en noviembre de 1835, pero beneficiado luego con la conmutación por la pena de prisión perpetua. A la primera decisión siguieron los informes psiquiátricos que adjudicaron el hecho a un caso de monomanía homicida. La discusión sobre la inclusión de esta categoría en la administración de justicia penal es el signo de una pugna en el campo jurídico de la época: ¿qué lugar le cabría a la psiquiatría en el proceso de conformación de la subjetividad criminal? Los enunciados de esta serie —del juez, el procurador, el Ministro de Justicia, el médico rural,

los testigos y los psiquiatras— combinan diferentes sistemas semióticos, “una batalla de discursos y a través de los discursos” (Foucault, 2009 [1973]: 18).

El conglomerado discursivo sobre el caso Rivière es un ejemplo de la interacción entre prácticas de veridicción que delimitan lo que puede y no puede categorizarse como *subjetividad criminal* en determinados momentos. La gubernamentalidad aplicada al campo judicial cobra forma en el concepto de *obligación de verdad*. El acusado *debe* adecuar su *sí mismo* al sujeto moral construido para él (Foucault, 2014 [2012]). Si las memorias de Pierre Rivière engañaron hasta a su propio autor, es porque en tanto decir veraz sobre el *sí mismo* aparece como el cumplimiento de una obligación en un determinado régimen de veridicción. Sus declaraciones escritas correspondieron, en Francia y en 1836, a las de un monomaniaco homicida.

“Rivière promete relatarnos por escrito lo que nos declaró de viva voz” (Foucault, 2009 [1973]), anuncia el oficial de justicia. “Diré la verdad”, asiente Rivière. “Hasta ahora mantuve un sistema y un papel que no quiero aguantar por más tiempo. (...) es para sacar a mi padre de apuros, que hice lo que hice” (Foucault, 2009 [1973]: 45). Si las memorias del acusado se convirtieron en “pieza de convicción” (Foucault, 2009 [1973]: 60), como sostiene el acta de remisión del fiscal a la cámara de acusación, no es a instancias de un criterio de clasificación de lo verdadero y lo falso, sino en el marco de un conjunto de transformaciones de un régimen de veridicción. En un primer momento, su discurso conformó una prueba de *su punibilidad*. Sin embargo, a continuación, sería el índice de una circunstancia atenuante. Bajo el dominio naciente del concepto *monomanía homicida*, el mismo enunciado produce un relato de lo ocurrido que justifica *la conmutación de la pena*”.

Este contraste se hace visible en los dos enunciados que transcribimos aquí. El primero, previo a la sentencia a pena de muerte, apareció en los *Anales de Higiene Pública*, y el segundo, posterior, en el dictamen conjunto de psiquiatras reconocidos de la época en Francia.

*(...) no es idiota ya que ha redactado una Memoria cargada de sentido; y finalmente, no es un demente, como podrá apreciarse a simple vista. Luego, Pierre Rivière no es un alienado (Foucault, 2009 [1973]: 165).*

*El relato de su vida escrita por Pierre Rivère demuestra una aberración profunda y constante de sus facultades intelectuales (...), la integridad de su memoria y el encadenamiento de ideas que este relato pone de manifiesto (...) varias veces lo hemos visto en las relaciones de maníacos y monomaniacos que escriben la historia de su enfermedad. Estos homicidios son únicamente debidos al delirio (...) (Foucault, 2009 [1973]: 193-194).*

Si el discurso del acusado es una veridicción es debido a que responde a la medida de la interpelación que le ha sido dirigida sobre su *sí mismo*. La veracidad de su decir reside en que ofrece la dramatización de una subjetividad requerida por una singular maquinaria psiquiátrico-judicial (Foucault, 2014 [2012]).

### *2.2.3. El relato del derecho*

Destacar el carácter actuado de las escenas de veridicción que anteceden la decisión del juez equivale a reconocer en la *verdad jurídica* un objeto construido por el mismo posicionamiento que lo ostenta como un *a priori*. Sin embargo, como dijimos, el dogma jurídico es presentado por el texto legal con una temporalidad propia (Supiot, 2012). El efecto es una suerte de desdoblamiento del tiempo de la práctica jurídica, que Marí (2001) ha sabido señalar:

*Entre el derecho positivo expresado en las leyes y el referente absoluto de la Ley atravesado por el inconsciente, existen lazos,*

*que vinculan dos escenas: la escena visible de las normas jurídicas que regulan la conducta transparente de los hombres, y lo que Freud llamó la otra escena, anderes Schauspiel, ajena a su obrar consciente* (Marí, 2009: 55).

El sujeto de la subsunción formal de hechos a normas se resiste a superponer la temporalidad del dogma al tiempo histórico. Sigue, en términos de Martyniuk (2009), la partitura y la cadencia de la adjudicación del juez inscrita en su sentencia. Sin embargo, tanto el acontecimiento del proceso judicial que interpreta esa partitura como la irrupción del objeto procesal se precipitan, ambos, en el tiempo histórico. Esta es la principal característica del acto de enunciación jurídica: instituye el pasado *por derecho* y, a la vez, lo dota de gravitación en el presente. “Es que el derecho”, recuerda Martyniuk (2009), “emerge claramente como un dispositivo de control del tiempo” (75).

El objetivo de un análisis semiótico en esta dirección (Aniceto, 2017a, 2017b) es desplazar las categorías establecidas de *lo justo* del rasgo formal de punto de partida. Los enunciados de la adjudicación no forman consecuciones de anáforas que mantienen un referente existente previo, sino un acontecimiento de construcción estratégica del referente, o acto de referenciación.

### **2.3. La analítica de la referenciación del relato judicial**

De lo dicho, se desprende la necesidad de explorar las posibilidades de una analítica de la referenciación para el abordaje de los relatos judiciales.

Nora Wolfzun (2009) y Bernard Jackson (1988), desde la filosofía del derecho y la semiótica jurídica respectivamente, establecen posicionamientos cercanos a la hipótesis de la doble interceptación de la referencia, de Van Roermund (1997). Roermund contribuyó a una teoría de la significación social del referente jurídico, en un contrapunto

al paradigma del representacionismo. El autor formuló como hipótesis lo que Landowski *et alii* (1980) ya habían considerado al categorizar la doble isotopía del discurso jurídico: la modalidad específica del discurso jurídico, había asegurado, está dada en el hecho de que reenvía a la realidad del mundo que él mismo produce.

Traemos la hipótesis de la doble interceptación para subrayar el aporte de nuestra concepción de *relato del derecho* al diseño de un especial modo de abordaje semiótico del discurso jurídico. Roermund (1997), Landowski *et alii* (1980), Jackson (1988), Cover (2002) y Calvo González (1996) coincidirían en afirmar que *derecho* y *relato* son dos categorías tributarias de una concepción alternativa de *chain novel*. Nuestra perspectiva alberga una decisión teórica que avanza en esta dirección. Considera la historia de la práctica legal desde la posición del observador semiótico y no desde la del operador jurídico que la interpreta para tomar una decisión.

El Hércules de Dworkin, está preocupado por interpretar una historia con ocasión de indagar en los principios que fundamentan la norma para juzgar los hechos relatados. El observador semiótico, en cambio, se ocupa de elaborar una teoría sobre la producción histórica del sentido en el campo judicial. La diferencia decisiva es que la ocasión del observador semiótico es la de quien atribuye los posicionamientos sobre lo normativo y el pasado que emergen en las indagaciones del operador jurídico. Hércules, en *Law's Empire*, es el modelo del observador judicial que aborda el problema de la interpretación y la escritura integralista. El semiótico, es un observador de segundo orden que atribuye los efectos de sentido del abordaje del observador judicial.

Este posicionamiento de segundo orden parte de reconocer que, en el presente del duelo judicial, los relatos producen apuestas por formalizar institucionalmente el pasado que presentan como su referente previo.

### 2.3.1. *El campo judicial, un campo político*

Raquel Taranilla García (2012) describe el enfoque que asumimos aquí como una tendencia escéptica posmoderna que descrea de la capacidad referencial del lenguaje. “Ese cambio de paradigma provocó, necesariamente, que, en el ámbito del derecho, fuesen cuestionadas las teorías que aceptaban que la práctica de la prueba permite que los operadores jurídicos puedan aprehender la realidad externa” (Taranilla García, 2012: 47).

Más allá de sus denominaciones posibles, el enfoque construccionista es conjugado aquí con uno que atiende a su carácter agonístico. Con la aparición del discurso judicial, son desplegados posicionamientos argumentativos que asumen y trasladan la carga de la prueba, distintas estrategias de referenciación, y no precisamente en un proceso armónico de aplicación de reglas a hechos (Kennedy, 1991).

Analizar las regularidades y variaciones del discurso jurídico implica sustraer el análisis al régimen del *Soberano-Ley* (Foucault, 1998). Sustraerlo al mito fundador del destinador suplente “llamado a rededir el derecho” (Landowski et al, 1980: 100). Implica, en fin, sustituir el modelo jurídico de atribución de significados estables por un modelo estratégico de atribución de actos de significación contingentes.

#### 2.3.1.1. El reparto de papeles y las apuestas narrativas del acto procesal

La perspectiva semiótica que proponemos reconoce en la aparición del *storytelling* una función de referenciación de dominios de justicia. Desde singulares universos referenciales de *lo justo*, el relato prescribe normas sobre el *deber ser* de los hechos, que llamamos *nomos históricos*, y normas sobre el deber ser del campo adversativo donde el relato emerge, que llamamos *nomos procesal o jurídico*.

La práctica discursiva del relato judicial comporta una

reconstrucción estratégica de acontecimientos del pasado, pero también y al mismo tiempo, *la legislación* de un modelo de acontecimiento *justo, irrefutable*. Modelo no-dicho en la legislación formal ni verbalizado en alegatos y sentencias, pero sancionado en los relatos que dan existencia procesal al hecho histórico. Si la descripción es también prescripción, no solo es al nivel de la formulación de una sentencia con efectos jurídico-penales, sino también al de la postulación del *deber ser* de la historia, de *nomos históricos*.

Ahora bien, si, como sostiene Landowski (1993), tanto el pasado reconstruido por el relato como el mismo conjunto enunciativo que esos relatos componen, el del discurso de adjudicación, son hechos, se hace necesario componer un par nocional que sume a la observación de *nomos históricos*, la de *nomos procesales o jurídicos*.

En un plano diacrónico de análisis, el relato de los hechos, además de remitir a una norma sobre la historia pasada, también reenvían a una sobre el buen funcionamiento del campo discursivo judicial y de los posicionamientos que lo conforman. En singulares contextos de interacción discursiva, la *representación* del discurso judicial emerge polémicamente como una palabra de conocimiento o una *postura epistemológica* (Carranza, 2007) que ofrece evidencias de un procedimiento judicial válido al tiempo que se presenta como la evidencia más inmediata.

Entonces, los relatos judiciales delimitan sus dos sedes tópicas (del latín *sedes*, el lugar fundante, habilitante) y simbólicas de enunciación: donde inscriben dominios de memoria, y donde categorizan el campo discursivo judicial jurídicamente preferible.

Sin embargo, lo evocado por una de las categorías, el *nomos histórico*, tiene puntos de contacto o segmentos superpuestos con lo evocados por la otra, el *nomos jurídico*. Todas las especificidades de una estrategia de enunciación judicial reverberan tanto en la inscripción de dominios de memoria como en la reconstrucción del acontecimiento judicial.

### 2.3.1.2. Los nomos histórico-procesales en el discurso judicial

La definición teórica de las categorías analíticas que denominamos *nomos histórico* y *procesal* requiere, para su comprensión, exponer su funcionamiento en análisis concretos de enunciados judiciales efectivos. En un análisis de las últimas palabras de acusados por crímenes de *lesa humanidad* en juicios de Argentina, apliqué ese par categorial al abordaje de los relatos judiciales de estos actores legos. De conformidad con la hipótesis de la inversión simbólica de las tensiones formales entre legos-profesionales, partimos de asumir que el discurso de los acusados durante sus últimas palabras construye sujetos con pretensión de corrección jurídica.

Desde este punto de vista, trazamos los límites de un campo discursivo en el que incluimos a los sujetos de enunciación que emergen (en actuaciones verbales de profesionales y, en este caso, de legos) categorizando y recategorizando el pasado justiciable y el presente del juicio desde un posicionamiento equidistante y formalizador. La carencia de autorización formal o institucional de algunos actores del rito no impide al observador semiótico la tarea de reconocer en sus enunciados huellas de una formación discursiva jurídica. Aquí aludimos a las huellas de una estrategia común de normalización del propio relato, en un campo de relaciones de fuerza. Los enunciados de los ex militares acusados, en analogía con los de sus defensores, los fiscales y los jueces, aparecen como veridicciones que argumentan la necesidad jurídica de sus relatos.

Rodolfo Aníbal Campos era un ex militar argentino que cumplió un papel activo en la dirección del terror estatal durante la última dictadura en el país (1976-1983). En la causa donde fue acusado, y finalmente condenado a prisión perpetua, la imputación se refería a crímenes atroces cometidos contra un policía de la Provincia de Córdoba, Ricardo Fermín Albareda, por sus propios compañeros bajo la orden de Campos. Albareda fue secuestrado en la vía pública de la ciudad capital de Córdoba, trasladado a diversos centros clandestinos de desaparición y exterminio, y luego,

asesinado por las fuerzas policiales cordobesas. Desde inicios de 1979, Campos se encontraba al mando de la Policía de Córdoba y coordinaba la represión policial en la provincia bajo el mando del Tercer Cuerpo de Ejército, presidido por Luciano B. Menéndez.

Este último fue otro de los acusados en el juicio de 2009 donde Campos enunciaría sus últimas palabras previas a la sentencia. De hecho, Menéndez precedió en el uso de la palabra a su ex subordinado<sup>10</sup>. El 11 de diciembre de 2009, antes de conocer la sentencia del tribunal, Rodolfo Campos formuló su última declaración.

### **3. CAMPOS. UNA APUESTA NARRATIVA “ENTRE OTRAS”**

*Buenos días, señor presidente. Le pido autorización para primero agradecer a los abogados defensores por el empeño puesto de manifiesto en la defensa de esta causa que es difícil porque... cosas que la razón no alcanza a comprender.*

Desde el inicio de su declaración, el enunciado de Campos inscribe un *nomos procesal* que establece las condiciones de validez de los relatos y, con arreglo a ese *nomos*, categoriza los posicionamientos del campo judicial:

*[...] una verdad que no quiero que sea la única, ni pretendo ser el dueño de la verdad. Sí pretendo que si hay otras verdades, que no me confundan la mía. Pero además, con mayor énfasis, manifiesto que las otras verdades tengan los fundamentos que hacen a un desarrollo verdadero de los acontecimientos [...]*

---

<sup>10</sup>Valdrá remitirse al estudio donde analizamos la escena de veridicción de Menéndez en este juicio y en otros dos, realizados antes y después en Córdoba (Aniceto, 2017a).

“La verdadera base” (*un relato entre otros*) y “la verdadera conclusión” (*una sentencia posible entre otras*) constituyen el fundamento y el corolario del mismo dominio de memoria inscrito: el que reenvía a una historia no-relatada de la que, en efecto, ningún enunciador del campo discursivo ha sacado las conclusiones *jurídicamente necesarias*:

*[...] Analizaremos los hechos. Veamos. Comencemos por el año 1970, seguiremos con el setenta y cinco y el del setenta y seis, y luego... del setenta y nueve, perdón... y luego del setenta y nueve, abarcaremos 2006 y 2009 [...]*

*[...] En el setenta, compartiendo todo lo que ha dicho el señor general Menéndez, estábamos en una guerra declarada por el marxismo internacional [...]*

El posicionamiento discursivo construido es el de un sujeto de un saber compartido por actores que, en el pasado, *sufrían “una guerra declarada por el marxismo internacional”* y, en el presente, tienen el derecho de comprender —“cosas que la razón no alcanza a comprender”—, en simetría con la obligación que se atribuye el yo-enunciador de hacer comprensible:

*[...] Pero continuando con el análisis de esta causa, hablemos de la eliminación [...]. los acontecimientos que se siguieron obedecen todos a una situación de guerra que trataré de explicitar [...] Esto se da en una nación cuando empeña sus fuerzas armadas la detención legal de la guerra. Y cumplimos las órdenes legales de un gobierno legal [...].*

La apuesta narrativa de Campos sanciona un *nomos jurídico* ligado a uno *histórico*. Sujeta la veracidad de un relato a la adscripción del enunciador a un orden legal guiado por la *razón castrense* para adjudicar hechos a normas.

La dificultad de “la causa difícil de explicar” remite, desde este posicionamiento, a una carencia del campo judicial. El yo-enunciador argumenta, en definitiva, que no habían aparecido, hasta su intervención, relatos *comprensibles*. Lo susceptible de ser comprendido es lo que logra adjudicar normas a hechos. Entonces, la ruptura que se atribuye el yo-enunciador se produce al anclar el relato en hechos que “obedecieran a una situación de guerra”. En las *últimas palabras* de Campos, hasta sus mismos defensores oficiales quedan incluidos en el conjunto de voces con esta carencia:

*[...] hemos escuchado a la doctora Evangelina Perez de Mercado y al doctor Marcelo Arrieta en un esfuerzo que lo considero muy importante para rebatir los diferentes artículos, incisos y acusaciones [...].*

“Los esfuerzos de los defensores” pueden ser importantes pero no cumplen con subsumir los hechos a la norma que regula “la situación de guerra”. Entre otras cosas, porque no ostentan, conforme al *nomos procesal o jurídico*, adscripción castrense.

La apuesta narrativa de Campos se legitima como el discurso que saca a “la situación de guerra” de la penumbra a la que el campo judicial la había enviado. Construye, con esto, el posicionamiento de una voz que cumple la función pedagógica que “los esfuerzos” de otras voces, por más importantes que sean, no habían cumplido.

### **3.1. La democracia y los peronistas del señor Perón**

Uno de los hechos que, bajo el ejido de este *nomos jurídico*, pertenece a este resto de hechos es el relatado como “la lucha” que dio a un general del Ejército, el “general Perón”, “la victoria que esperaba disfrutar”:

*[...] el general Perón, cuando regresa, en vez de encontrar el país con una alegría y con una paz consecuente con la victoria obtenida, porque así sucedía, luchaban para que regrese, luchaban para tener elecciones y lo habían logrado en plenitud. En vez de recibir a nuestro general Perón, llega y lo primero que encuentra es una batalla en Ezeiza [...]*

*[...] ¿Alguien me puede explicar esa situación del general Perón que venía a disfrutar de un triunfo, de una victoria y que creía que esto... se iba a regir la ley, el orden y al contrario, más bombas, más asesinatos, más torturas, más secuestros y más todo? [...]*

*[...] A través de esa batalla, ¿por qué lo relega al señor Cámpora, que estaba en el gobierno con el doctor Righi? [...]*

*[...] Y así va. Se llama a elecciones y las elecciones dan por resultado la presidencia de Perón [...].*

Los efectos democráticos atribuidos a “una victoria militar” aparecen contrapuestos a los no-democráticos. Los segundos son los producidos por la degradación que el marxismo internacional produjo de “la lucha alegre por la democracia”.

El discurso construye un pasado y le atribuye una estructura oposicional. Dos colectivos de identificación son opuestos por un acto de veridicción, que designa “la situación de guerra” como *la norma* que rige los hechos. Dos sujetos, “los peronistas del señor Perón” y “los peronistas del general Perón” son categorizados por un enunciador normativo que los subsume a esa norma.

Asignamos al relato de Campos la referencia a una pregunta que interpela los relatos de la acusación y de la sentencia inminente: *¿cómo justificar jurídicamente la degradación de “un general” victorioso del ejército que luchó por elecciones democráticas en “un señor” que instaló la guerra revolucionaria con sus colaboradores y seguidores?* El reenvío a esta pregunta también construye una respuesta: *hasta mi descargo, la degradación había sido, antes que justificada, ocultada.*

En primer lugar, la victoria militar de “un general” representa en la veridicción de Campos un punto de cierre de “la guerra revolucionaria instalada por el señor Perón”. De esta forma, con arreglo al *nomos histórico* de “la situación de guerra”, el general Perón triunfó frente al señor Perón. Y por lo tanto, en segundo lugar, las prácticas bélicas (“más bombas, más asesinatos, más torturas, más secuestros y más todo”) posteriores a la victoria contradicen el principio que reconocemos como sustento del mismo *nomos histórico*: *las victorias militares tienen efectos democráticos*.

Tanto la pregunta por la degradación cuanto su respuesta reconstruyen estratégicamente el campo discursivo judicial, como uno donde antiguos usurpadores de la función judicial (“los peronistas del señor perón” que le dieron efectos no-democráticos a una victoria militar) son autorizados a encarnar el discurso jurídico. Entonces, emerge una categorización metaenunciativa: su propio discurso, rotulado como “un relato entre otros”, deviene, en definitiva, *una querella entre otras*.

### **3.2. Un sujeto “razonable” en un campo discursivo “difícil de entender”**

Sin embargo, el enunciado de Campos no se restringe a reconstruir acontecimientos y categorizarlos como necesarios para el arribo a una *verdad jurídica*, con toda la relevancia que tiene reconocer esta estrategia. Al mismo tiempo, y sobre todo, emerge como un punto de resistencia a las pautas predominantes de reconstrucción y categorización del campo discursivo donde aparece. El enunciado “mi verdad entre otras” aparece reenviando a esta idea, la de una simetría en la administración de la carga probatoria:

*[...] Le pido autorización para primero agradecer a los abogados defensores por el empeño puesto de manifiesto en la defensa de esta causa que es difícil porque... cosas que la razón no alcanza a comprender [...].*

Es “el juez” quien autoriza el orden legal castrense y son “los abogados defensores” quienes intentan comprender “una causa que es difícil”. Las denominaciones de “la razón” y, por extensión, del dominio de lo razonable referencian un saber compartido capaz de identificar tres objetos: 1-la negación de asideros jurídicos a la querella, 2-la importancia del esfuerzo de los defensores, y 3-la importancia del esfuerzo del sujeto de la negación de los asideros.

Como dijimos, tomamos las últimas palabras de este ex militar perpetrador de crímenes de *lesa humanidad* como superficie de un argumento de la necesidad jurídica de sus relatos. La justificación del argumento por un relato procede como una mitología inmotivada. Opera en dos frentes, visiblemente en uno y solapadamente en otro. En el primero, intenta demostrar que su argumento es suficientemente razonable *debido* a su justificación en un relato *necesario*. En el segundo frente, como hemos observado, normaliza la continuidad que él mismo establece entre los actores y hechos relatados y el campo discursivo judicial.

Grüner (2005) lo asegura sin rodeos: “la práctica misma del rito *es* su propio “objeto”: ella instauro la regla, o la serie de reglas —“el libreto” cuya letra debe seguirse minuciosamente— que impide la satisfacción plena del deseo” (Grüner, 2005: 74).

Asignamos a esta distinción el fin de organizar el análisis de las estrategias de referenciación que normalizan singulares dominios de memoria y que, al mismo tiempo, prescriben el modelo del discurso judicial. Sin embargo, es una distinción metodológica, no ontológica. En el despliegue efectivo de los relatos judiciales, no existe *per se* la distancia abstracta abierta entre nuestras categorías, entre unos y otros *lugares normativos* autohabilitantes que denominamos *nomos históricos y jurídicos*.

#### 4. CONCLUSIONES

Una mirada sociosemiótica se centra en la práctica de autojustificación. Autojustificarse implica no solo demostrar la cohesión interna de un silogismo, sino también, por medio de los relatos, dar por colmadas las exigencias externas, no exclusivamente jurídicas sino del discurso social, de justificación del propio argumento.

Campos inscribe un yo-enunciador que antepone una norma castrense para concebir el pasado. Conformar, en paráfrasis de Robert Cover (2002), un orden legal paideico o una gramática organizadora *otra*. El corpus normativo simbólico del que forman parte los *nomos históricos y procesales* es una combinación para crear principios y hacerlos cuadrar en la reconstrucción del pasado y categorizar su propio posicionamiento en el rito judicial.

En conclusión, sostenemos que los roles procesales formales solo pueden abordarse en su dramatización por el observador semiótico que atribuye la semiosis del discurso judicial como semiosis prescriptiva, y no solo prescripta.

Nuestro planteamiento completo gravita en torno a un eje tópico específico: el carácter estratégico de la enunciación judicial, que conduce a la construcción de sujetos terceros equidistantes, y a la de un delimitado universo referencial de *lo justo* que esos sujetos argumentan encarnar.

Aquí se hace necesario explicitar lo que entendemos por *construcción de un referente de lo justo* y la relación que le asignamos con la práctica de la veridicción, desde una perspectiva foucaultiana. Debemos, en otras palabras, precisar las implicancias de adoptar —como lo hacemos aquí— una concepción relacional de las nociones *jurisdicción* y *veridicción*.

Partimos de un postulado que condensa una matriz explicativa y que seguidamente desarrollaremos: *toda veridicción, en el combate entre gramáticas jurídicas que avanza hacia el ajuste narrativo del juez, dramatiza una jurisdicción, cita normas al mismo tiempo que las construye.*

Como puede notarse, nuestra afirmación retoma las categorías foucaultianas *jurisdicción* y *veridicción* como dos designaciones del carácter dramático, escénico, del discurso producido en los ritos judiciales. Y es, entonces, desde la semiótica jurídica crítica que reponemos la concepción del lazo entre veridicción y jurisdicción. El abordaje del discurso judicial como un acto que dramatiza la norma como forma de darle existencia procesal y actualidad en un rito es conducido por el interés en describir la contingencia de las audiencias judiciales. Estos eventos, preanunciados en reglas procedimentales pero portadores de una diferencia inédita constituyen los contextos de producción de una verdad sobre lo justo, que se presenta como la verdad sobre lo justo.

Sin embargo, Foucault (1996 [1978]; 2014 [2012]) no consagra la relación que establece entre veridicción y jurisdicción al restablecimiento de una ley natural sobre las prácticas judiciales. Al contrario, recorre la historia que ha consolidado esa relación y ha llevado a postular que “la verdad depende de la jurisdicción de un sujeto capaz de distinguir lo ilusorio y lo falso de lo real y lo verdadero” (Brion y Harcourt, 2014: 13).

Entonces, asumimos una perspectiva foucaultiana para sostener, que las prácticas judiciales escenifican discursos *verdaderos* producidos en relación con lo que hay que saber (práctica de la veridicción) y revalidan programas de conducta que vinculan a los sujetos con lo que hay que hacer (práctica de la jurisdicción) (Foucault, 1973).

En definitiva, analizar enunciados en su acto de decir lo verdadero, ligado al decir lo justo, nos permite reconstruir sus efectos de verdad en el interdiscurso donde emergen y, por lo tanto, las gramáticas de *juridicidad* que pugnan por imponer a ese interdiscurso.

La escena judicial es el espacio de una compleja *mise-en-scène*, donde un enunciador profesional, argumenta la necesidad jurídica de su palabra. En estos límites, emplazados sobre el terreno del rito en curso, en realización escénica, se desarrolla el *drama judicial* donde no podemos comprender los efectos del decir lo que es justo, sin considerar la liturgia donde se jura decir lo que es verdadero.

La visión apriorística y correspondentista de la verdad jurídica, como la que promueve el derecho positivo, no entraña una concepción inocente sobre la adjudicación, sino una concepción (y un esquema operatorio) que apunta a sostener una *verdad* mediante sus iteraciones. No es la verdad jurídica la que se impone desde el exterior del marco de enunciación para formular un ajuste narrativo con efectos penales. Es, en cambio, una verdad históricamente construida en el seno de diversas escenas judiciales sobre los hechos judicialmente reprochables. Escenas no estrictamente tribunalicias pero sí estrictamente políticas, a lo largo de un extenso proceso de producción de sentido.

La estrategia argumentativa de los relatos judiciales solo puede ser reconocida a condición de asumir el discurso de la sentencia, como el corolario de una relación de fuerzas entre regímenes narrativos, en la que todo enunciado se corresponde a una apuesta narrativa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXY, R. (2011). *A Theory of legal argumentation. The theory of rational discourse as theory of legal justification*. Oxford/NY: Oxford Universidad Press.
- ANICETO, P. (2016). “La superficie de emergencia del discurso jurídico y los debates de la semiótica jurídica”. *Semióticas: Miradas, recorridos y nuevos objetos de conocimiento. X Congreso Argentino y V Congreso Internacional de Semiótica*. Santa Fe-Paraná.
- \_\_\_\_ (2017a). “La construcción estratégica de la verdad en ‘las últimas palabras’ en juicios por crímenes de lesa humanidad”. *Discurso & Sociedad* 11.2, 323-354 (también en [http://www.dissoc.org/ediciones/v11n02/DS11\(2\)Aniceto.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v11n02/DS11(2)Aniceto.pdf) [02/03/2018]).
- \_\_\_\_ (2017b). *Las apuestas narrativas de las últimas palabras. El agon narrativo y los performances de acusados exmilitares en juicios*

- por crímenes de lesa humanidad, en tribunales de Córdoba, entre 2008 y 2010*. Tesis doctoral con mención en Semiótica. Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).
- \_\_\_\_ (2017c). “Una reflexión sobre el carácter agonístico de la práctica de jurisdicción. La construcción de ámbitos de justicia”. *Nómadas* 53, 1-18.
- ASSEFF, L. (2003). *Argumentación jurídica y semiosis social*. Rosario: Editorial Juris.
- BERTRAND, D. (2015). “Los regímenes de inmanencia, entre narratología y narratividad”. *Tópicos del Seminario* 33, 163-188.
- BIXIO, B. (2016). “Metodología cualitativa de análisis del discurso jurídico”. En *Metodología de la investigación jurídica: propuestas contemporáneas*, G. Lariguet (comp.), 239-249. Córdoba: Brujas.
- BALKIN, J. (1991). “The promise of Legal Semiotics”. *Faculty Scholarship Series* 278, 1831-1852 (también en [http://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=fss\\_papers](http://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=fss_papers) [02/03/2018]).
- CABRERA, M. (2003). “El último Sócrates de Foucault”. En *El último Foucault*, T. Abraham (ed.), 17-38. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVO GONZÁLEZ, J. (1996). *Derecho y narración. Materiales para una teoría y crítica narrativista del Derecho*. Barcelona: Editorial Ariel.
- \_\_\_\_ (2011). “Hechos como argumentos. Teoría narrativista y argumentación jurídica”. En *Tópica, retórica y dialéctica en la jurisprudencia: estudios en homenaje a Francisco Puy*. *Homenajes*, M. M. Otero Parga (ed.), 111-120. Santiago de Compostela, Galicia: Universidade de Santiago de Compostela.
- CARRANZA, I. E. (2007). “La construcción de la evidencia”. En *Los estudios del discurso. Nuevos aportes desde la investigación en la Argentina*. P. Vallejos Llobet (coord.), 17-36. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

- CORREAS, O. (2005). *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*. México: Ediciones Coyoacán.
- COVER, R. (2002). *Derecho, narración y violencia. Poder constructivo y poder destructivo en la interpretación judicial*. Barcelona: Gedisa.
- DE ÍPOLA, E. (2005). *La bemba. Acerca del rumor carcelario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2009). “Estado y el derecho en transición posmoderna: para un nuevo sentido común sobre el poder y el derecho”. En *Desde otra mirada. Textos de Teoría Crítica del Derecho*, Ch. Courtis (ed.), 449-480. Buenos Aires: Eudeba.
- DWORKIN, R. (1985). *Law’s Empire*. Cambridge / London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. (2014 [2012]). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2009 [1973]). *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio del siglo XIX*. Barcelona: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_ (1996 [1978]). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- FROW, J. (1995). “A note on legal semiotics”. *Social Semiotics* 5.2, 183-189 (también en [https://minerva-access.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/34476/67029\\_00002649\\_01\\_Frow041.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://minerva-access.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/34476/67029_00002649_01_Frow041.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [02/03/2018]).
- FRUTOS, S. (2007). “Afilaciones en la transgresión. Significados en torno a la ley y las prácticas penales”. *Dossier de Estudios Semióticos de La Trama de la Comunicación* 12, 191-205.
- GRÜNER, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Barcelona: Paidós.
- GUARDIA, L. (2013). “Sobre logos jurídico y democracia en el pensamiento político posfundacional”. *Revista Filosofía del Derecho* 3, 49-68 (también en [http://www.saij.gob.ar/doctrina/dacf140128-guardia-sobre\\_logos\\_juridico\\_democracia.htm](http://www.saij.gob.ar/doctrina/dacf140128-guardia-sobre_logos_juridico_democracia.htm) [02/03/2018]).
- JACKSON, B. S. (1988). *Law, Fact and Narrative Coherence*. Merceyaside:

Deborah Charles Publications.

- KOZICKI, E. (2004). *Hamlet, el padre y la ley*. Buenos Aires: Gorla.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica I*. [1969, 1.ª edición]. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LANDOWSKI, E. (1993). *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LANDOWSKI, E. *et alii* (1980). “Análisis semiótico de un discurso jurídico. La ley comercial sobre las sociedades y los grupos de sociedades”. [1976, 1.ª edición]. En A. J. Greimas, 87-129. Madrid: Fragua.
- LEGENDRE, P. *et alii* (1982). *El discurso jurídico. Perspectiva psicoanalítica y otros abordajes epistemológicos*. Buenos Aires: Hachette.
- MARÍ, E. (1982). “‘Moi, Pierre Rivière...’ y el mito de la uniformidad semántica en las ciencias sociales y jurídicas”. En *El discurso jurídico. Perspectiva psicoanalítica y otros abordajes epistemológicos*, P. Legendre *et alii*, 53-82. Buenos Aires: Hachette.
- \_\_\_\_ (2001). *El Banquete de Platón: el eros, el vino, los discursos*. Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_ (2009). “Diferentes modos de acceso a la articulación entre derecho y psicoanálisis”. En *Desde otra mirada. Textos de teoría crítica del Derecho*, Ch. Courtis (comp.), 39-58. Buenos Aires: Eudeba.
- MARTYNIUK, C. (2009). “Sobre la narración hermenéutica de la normatividad: tesis sobre la hermenéutica, la novela del derecho y la retórica”. En *Desde otra mirada. Textos de teoría crítica del Derecho*, Ch. Courtis (comp.), 59-80. Buenos Aires: Eudeba.
- NARVAJA DE ARNOUX, E. (2009). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- RICOEUR, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. [1985, 1.ª edición]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SUPIOT, A. (2012). *Homo juridicus. Ensayo sobre la función*

- antropológica del derecho*. [2005, 1.<sup>a</sup> edición]. Buenos Aires: Siglo XXI (Colección *Derecho y Política*).
- TARANILLA GARCÍA, R. (2012). *La justicia narrante. Un estudio sobre el discurso de los hechos en el proceso penal*. Madrid: Editorial Aranzadi.
- VAN ROERMUND, G. (1997). *Derecho, relato y realidad*. Madrid: Tecnos.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- VEYNE, P. (2010). *Foucault: His Thought, His Character*. London: Polity Press.
- \_\_\_\_ (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- WOLFZUN, N. (2009). “Las marcas del vacío en el discurso social”. En *Desde otra mirada. Textos de teoría crítica del Derecho*, Ch. Curtis (comp.), 235-242. Buenos Aires: Eudeba.

Recibido el 2 de marzo de 2018.

Aceptado el 18 de julio de 2018.

**HIPERTEXTUALIDAD EN ASIMOV:  
CARTOGRAFÍA DE LA TRILOGÍA *FOUNDATION***

HYPertextUALITY IN ASIMOV:  
CARTOGRAPHY OF THE *FOUNDATION* TRILOGY

**José Luis ARROYO BARRIGÜETE**

Universidad de Sevilla

jlarroyob@us.es

**Resumen:** En este trabajo se lleva a cabo una cartografía de los elementos hipertextuales presentes en el cronotopo de la trilogía *Foundation* de Asimov, así como en sus elementos vertebradores. De este modo se pretende probar que su éxito se debe, al menos en parte, a la ingente presencia de relaciones hipertextuales, principalmente arquetípicas, que permiten una lectura a dos niveles. La lectura superficial es en sí misma satisfactoria, pero es la lectura palimpséstica la que descubre toda la riqueza de su obra, permitiendo un disfrute mucho mayor y mostrando la extraordinaria cultura humanística de Asimov.

**Palabras clave:** Isaac Asimov. Trilogía de la *Fundación*. Transtextualidad. Hipertextualidad.

**Abstract:** This work carries out a cartography of the hypertextual elements present in the chronotope of Asimov's *Foundation* trilogy, as well as in its linking elements. It is tried to prove that its success can be partially explained by the huge presence of hypertextual relationships, mainly

archetypal, that allow a reading at two levels. The superficial reading is satisfactory in itself, but it is the palimpsestic reading that discovers all the richness of his work, allowing a much greater enjoyment and showing the extraordinary humanistic culture of Asimov.

**Key Words:** Isaac Asimov. *Foundation* Trilogy. Transtextuality. Hypertextuality.

## 1. INTRODUCCIÓN

El Buen Doctor, apodo con que era conocido Asimov tanto por sus alumnos universitarios como por muchos de sus colegas de profesión, siempre supo combinar de un modo magistral su pasión por la ciencia y las humanidades, convirtiéndose en un claro contraejemplo al estereotipo de las dos culturas de Percy Snow. Probablemente esto se deba al hecho de que fue la literatura, en concreto de ciencia ficción, la que le llevó a interesarse por la ciencia (Clareson, 1968: 5). Ciertamente resulta difícil determinar si estamos ante un humanista con una sólida formación científica, o de un científico de vastísima cultura humanística, pues sus cuatrocientas setenta obras incluyen trabajos en nueve de las diez categorías del Sistema Dewey de clasificación (Hoppa, 2009: 5), esto es, obras generales, religión, ciencias sociales, lenguas, ciencias básicas, ciencias aplicadas, artes, literatura e historia y geografía. Únicamente la filosofía quedó fuera de su extenso repertorio, y no es de extrañar que recibiese catorce doctorados *Honoris Causa*. Sin embargo, y a pesar de que apenas representa una gota en el océano de su obra, Asimov es especialmente popular por sus trabajos en el campo de la ciencia ficción, donde es reconocido como uno de los más importantes autores de la historia. En este ámbito su éxito es extraordinario, sea cual fuere el indicador elegido. En primer lugar, Asimov recibió numerosos premios Hugo, Locus y Nébula, los tres más

prestigiosos en este género literario, incluyendo el Premio Hugo a la mejor serie de ciencia ficción de todos los tiempos por la trilogía *Foundation*, otorgado en 1966, que analizamos en este trabajo. Desde el punto de vista comercial, sus novelas se han reeditado docenas de veces<sup>1</sup>, y muchos años después de su aparición continúan vendiéndose. E incluso una de las revistas de ciencia ficción estadounidense más relevantes, *Asimov's Science Fiction Magazine*, está titulada en su honor. Entrando ya en el ámbito académico, sus novelas han sido diseccionadas y analizadas desde perspectivas sorprendentes, que van de la crítica social (Ralte, 2010) y la semiótica estructural (Reyes Calderón, 2014) a la teología (Lowe, 2002) y la organización de empresas (Phillips y Zyglidopoulos, 1999). De hecho, es sencillo encontrar ejemplos sumamente ilustrativos de hasta dónde llega la influencia de su obra, como la mención a sus ficticias tres leyes de la robótica en cursos universitarios de automática, las declaraciones de Elon Musk afirmando que la saga *Foundation* tuvo una enorme influencia en él, o las reflexiones de Paul Krugman, Premio Nobel de Economía, publicadas en *The Guardian* en 2012. Detengámonos aquí para mencionar este artículo, titulado “Asimov’s *Foundation* Novels Grounded my Economics”, que no es sino el prólogo que él mismo preparó para una edición de estas novelas:

*[Hay ciertas novelas que pueden moldear a la vida de un adolescente] [...]. Mi libro —el que ha permanecido conmigo durante cuatro décadas y media— es la Trilogía de la Fundación de Isaac Asimov [...]. Crecí queriendo ser Hari Seldon, usando mi comprensión de las matemáticas del comportamiento humano para salvar la civilización. Ok, la economía es un sustituto bastante pobre [...]. Pero lo intenté [...]. Y [las novelas de la Fundación] son tan inspiradoras ahora como cuando las leí por primera vez, hace tres cuartos de mi vida] (Krugman, 2012).*

---

<sup>1</sup>Es difícil cuantificar sus ventas, pero Gunn (2005: 22) señala que en 1978 ya se habían vendido más de dos millones de copias de la trilogía *Foundation*.

Resulta fascinante que un Premio Nobel en Economía reconozca que su vocación se forjó leyendo las novelas de ciencia ficción de Asimov. Y sin embargo, pese a su éxito comercial, los premios obtenidos y la influencia de su obra, su producción literaria ha sido criticada, en ocasiones muy duramente, en especial desde la perspectiva de la narratología del discurso. Una de las críticas más habituales es el abuso de personajes planos y escasamente definidos (Palumbo, 2016: 2), algo que el propio autor parece reconocer y justificar tanto en algunas entrevistas (Ingersoll, 1976: 33) como en su polémico ensayo *The Little Tin God of Characterization*:

*[...] si alguien va a tomarse la molestia de escribir ciencia ficción, ¿por qué debería sentir que ha de inclinarse ante el pequeño dios de hojalata de la caracterización? [...] ¿No les parece que la historia de ciencia ficción justifica en sí misma su existencia, aunque la caracterización sea deficiente...]? (Asimov, 1985).*

En esta misma línea, algunos investigadores apuntan que los personajes de sus obras son muy parecidos (Gunn, 2005: 35), casi intercambiables (Käkelä, 2016: 15), como si Asimov solo contase con un repertorio limitado de perfiles humanos que se repiten una y otra vez; como señala Cuervo (2014), “Asimov [elige concentrarse en los escenarios] y, en cambio, obviar los personajes, que pasan entonces a ser los mismos que está acostumbrado a encontrar el lector”. Quizá esta explicación se acerque bastante a la realidad, y como apunta Gunn (2005: 37) no estemos ante un autor incapaz de perfilar adecuadamente a sus personajes, sino más bien ante una desidia intencionada fruto de su peculiar concepción de la literatura de ciencia ficción, pues como afirma Martínez (2012: 164, 210), en algunas de sus obras sí se aprecia una buena caracterización.

Asimov también ha sido criticado por emplear una técnica literaria

simple (Elkins, 1976), sin experimentos ni riesgos<sup>2</sup>, que sacrifica el estilo en aras de la claridad comunicativa (Patrouch, 1977: 159). El uso de los diálogos como base narrativa es otra de sus señas de identidad (Martínez, 2012: 92), lo que, unido a su necesidad de explicar en detalle determinados aspectos, genera en muchas ocasiones sensación de artificiosidad. Sirva de ejemplo el modo en que incorpora en las tres novelas analizadas la explicación de la ciencia psichistórica, una suerte de sociología llevada al extremo que analizaremos más adelante, y de la que se recoge tan solo una muestra:

–¿Qué es una crisis *Seldon*?  
–¡Galaxia! –*Mallow explotó airadamente ante la pregunta*–.  
*¿Qué demonios hizo usted en el colegio? ¿Qué pretende, de todos modos, con una pregunta como ésta?* (Asimov, 1995a: 193).

–¿Has estudiado Historia, hija mía? –*preguntó amablemente*.  
[...]  
–¿Y qué aprendiste? –*continuó preguntando Randu* (Asimov, 1995b: 131).

–*Entonces, ¿yo no estaré al mando?*  
–*Juzgue usted mismo cuando yo termine de hablar. Escuche, usted no es de la Fundación. Es nativo de Kalgan, ¿verdad? Sí. Bien, en tal caso, su conocimiento del Plan Seldon puede ser vago* (Asimov, 2010: 31).

---

<sup>2</sup>Resulta muy interesante la reflexión de Martínez (2012: 207-208) a este respecto, en relación a la supuesta experimentación de Asimov en *The Gods Themselves*, novela que comienza a mitad de la historia; en su opinión el autor no parecía demasiado cómodo, lo que le llevó a dar explicaciones innecesarias a los lectores.

Según señala el propio Asimov en una entrevista (Gunn, 1979: 43), esta insistencia se debe al modo en que fueron elaboradas las novelas, esto es, como relatos cortos, de modo que se sintió en la obligación de explicitar tanto los nexos existentes entre ellos como las ideas necesarias para la comprensión independiente de cada relato. El precio a pagar por hacer más sencilla y comprensible la historia es sacrificar la belleza estética de su narrativa, algo que como señalan Patrouch (1977: 159) y Cuervo (2014) entre otros, es bastante habitual en su producción literaria. Hay quien pudiera considerarlo como un pecado venial, pues, como apunta Barceló (2015: 16), la literatura de ciencia ficción es “ante todo, una literatura de temas y no de formas [...] una literatura de ideas”.

Parece, por tanto, que el interés de su obra hemos de buscarlo más en la historia, y sin embargo aquí también encontramos críticas. La primera de ellas está relacionada con la proximidad cultural de sus universos ficticios, en los que efectivamente describe un futuro demasiado parecido al presente, con pocos elementos realmente extraños a la realidad cotidiana, de modo que se requiere del lector un mínimo esfuerzo para acceder a su mundo ficcional. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en el modo en que se inicia la trilogía *Foundation*, con la llegada de Gaal Dornick al Planeta Trantor, que, salvo por pequeños detalles futuristas intercalados en la narración, bien podría describir una escena del siglo pasado, y no de más de veinte mil años en el futuro:

*Hubo el sonido humano de hombres y mujeres que se amontonaban en las salas de desembarco y el crujido de grúas que levantaban el equipaje, el correo y el cargamento hasta el gran eje de la nave, desde donde, más tarde, serían trasladados a las plataformas de descarga [...] El hombre del mostrador habló de nuevo. Parecía molesto. Dijo: –Siga adelante, Dornick. Tuvo que abrir el visado y volver a mirarlo, para acordarse del nombre. Gaal preguntó: –¿Dónde... dónde... ? El hombre del mostrador señaló con el*

*pulgar. –Los taxis a la derecha y la tercera a la izquierda [...] [el taxista] ayudó a Gaal a bajar el equipaje, aceptó una propina de un décimo de crédito con naturalidad, recogió a un pasajero que le esperaba, y volvió a elevarse (Asimov, 1995a: 18-21).*

En este sentido, también es destacable la ausencia total de otras formas de vida inteligentes en la saga; durante su expansión, el ser humano no parece haber encontrado ninguna otra criatura inteligente en la galaxia. Benford (1997), en una de las tres novelas que continuaron la saga tras el fallecimiento de Asimov, justifica esta chocante situación aduciendo que las civilizaciones alienígenas fueron aniquiladas por flotas de robots enviadas sin el conocimiento de los humanos, en un intento por parte de estos sirvientes de facilitar su expansión. Pero al margen de ello cabe preguntarse por las razones que llevaron a Asimov a ignorar por completo otras formas de vida, tanto en la saga *Foundation* como en la mayor parte de sus novelas. Como el propio Asimov explica en *The Early Asimov* (Asimov, 1972b), su editor en aquella época, John W. Campbell, manifestaba una cierta actitud supremacista, que exigía se tradujese a las interacciones entre humanos y extraterrestres de las novelas que publicaba; dado que el Buen Doctor no compartía esta visión, y a fin de evitar el conflicto, simplemente eliminó la presencia de otras razas alienígenas en la mayoría de sus obras.

También se ha criticado su fe ciega en la tecnología, en primer lugar como indicador para comprender una sociedad (Berger, 1979), y, en segundo lugar, como mecanismo para solucionar problemas y dificultades (Fitting, 1979; Milner y Savage, 2008). Veamos algunos ejemplos muy reveladores extraídos de la trilogía *Foundation*. El primero de ellos lo encontramos en las palabras del Príncipe Regente Wienis de Anacreon, que pretende satisfacer sus ansias de poder haciéndose con el conocimiento científico de la Fundación: “Y pronto emperador de la Periferia, y más adelante, ¿quién sabe? Es posible que algún día la Galaxia pueda volver a unirse. [...] ¿Por qué no? Con la ayuda de la Fundación, nuestra superioridad

científica sobre el resto de la Periferia sería incuestionable” (Asimov, 1995a: 136). Un segundo ejemplo lo hallamos en las palabras de Bayta Darrell, historiadora que al explicar el glorioso destino de la Fundación, cifra casi exclusivamente su éxito en el conocimiento científico: “Nuestra Fundación fue una concentración de científicos del Imperio moribundo, destinada a llevar hacia nuevas cumbres a la ciencia y la cultura del hombre [...] dentro de mil años se convertiría en un Imperio nuevo y más glorioso” (Asimov, 1995b: 132). El tercer y último ejemplo son las palabras de Lady Callia, concubina de Lord Stettin, el tiránico gobernante de Kalgan. En su impostado papel de mujer carente de inteligencia, trata de explicar las razones por las que la Fundación nunca es derrotada: “Los vídeos sobre los Comerciantes solo hablaban del Plan Seldon. Se decía que gracias a él, la Fundación siempre vencería. La ciencia tenía algo que ver con el Plan, aunque yo nunca lo entendí” (Asimov, 2010: 201). Estos ejemplos no son sino la materialización, a nivel literario, de su opinión al respecto de la tecnología. En una entrevista realizada treinta años después de escribir *Foundation* (Stone, 1980: 61), Asimov afirmaba que [la tecnología puede salvarnos [...]. No estoy seguro... algunos de nuestros problemas pueden resultar irresolubles incluso para la ciencia y la tecnología. Pero si esas dos herramientas nos fallan, nada más tendrá éxito]. La base de este sesgo reduccionista seguramente deba buscarse tanto en la formación académica del autor, doctor en bioquímica y profesor universitario de esta materia, como en el momento histórico en que escribió sus obras más populares, en el que los avances técnicos y científicos maravillaban a la sociedad norteamericana.

Dicho todo esto, cabe preguntarse entonces por la causa de su éxito. Se trata de algo que, sin duda, no puede explicarse en base a un único elemento, sino a la conjugación de diversos factores, y nuestra hipótesis es que uno de ellos es la extraordinaria transtextualidad presente en su obra, una transtextualidad que expande sus novelas de un modo poco habitual en otros escritores de ciencia ficción, permitiendo una lectura a distintos niveles capaz de satisfacer tanto al lector más superficial como al poseedor

de una amplia cultura. De las cinco relaciones transtextuales que plantea Genette, nos centraremos aquí en la hipertextualidad, ya que en nuestra opinión es la que en mayor medida contribuye a enriquecer la lectura palimpséstica de la trilogía.

Genette (1989) define la hipertextualidad como una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A anterior (hipotexto), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como matiza Quintana Docio (1980: 171), estaríamos hablando de relaciones transtextuales que afectan a las estructuras de conjunto y no a microestructuras, como ocurre en la intertextualidad, y que saturan el hipertexto. En nuestro caso no se trata tanto de interrelaciones comprobables entre textos como de interrelaciones arquetípicas<sup>3</sup>, puesto que son estas últimas las que presentan un mayor interés. Este será el foco del presente trabajo, sin entrar en otras relaciones de carácter transtextual que también abundan en la obra de Asimov. Es preciso indicar que no es nuestro objetivo profundizar en las relaciones hipertextuales presentes en la saga, tarea que requeriría una extensión mucho mayor a la que un artículo permite, sino realizar una cartografía que ilustre la riqueza hipertextual de la obra.

## 2. UNA APROXIMACIÓN A LA SAGA *FOUNDATION*

Al analizar la obra de Asimov destaca en especial su saga *Foundation*, que, como ya se ha indicado, fue premiada como la mejor de toda la historia de la ciencia ficción. El premio indicado se concedió a la trilogía nuclear, publicada entre 1951 y 1953 (Asimov, 1995a, 1995b y 2010), que se analiza en este trabajo, si bien desde una perspectiva holística la saga estaría compuesta por un conjunto de quince libros publicados entre 1950 y 1993, a los que es preciso añadir tres (Bear, 1998; Benford, 1997;

---

<sup>3</sup>Romero Molina (2016), haciendo referencia a los trabajos de Michael Riffaterre, Jonathan Culler y Cesare Segre, apunta la necesidad de diferenciar entre interrelaciones comprobables entre los textos y los arquetipos. Ciertamente es que hace esta afirmación en relación con las relaciones intertextuales, pero sin duda se trata de una reflexión igualmente válida en el caso de la hipertextualidad.

Brin, 1999), escritos por otros autores tras el fallecimiento de Asimov. Es posible también incluir la novela *Psychohistorical Crisis* (Kingsbury, 2001), basada en el universo de *Foundation*, pero que modifica los nombres originales a fin de no vulnerar los derechos de autor, ya que no fue aprobada por los herederos del Buen Doctor. En lo que se refiere a los escritos del propio Asimov, existe una gran heterogeneidad, ya que encontramos desde compendios de relatos cortos, como en *I, Robot*, hasta las extensas novelas que conforman los últimos capítulos de la colección.

La trilogía nuclear comienza con *Foundation* (1951), un conjunto de relatos publicados previamente en revistas de ciencia ficción, lo que se conoce como *fix-up*, esto es, historias breves que comparten una base común. De hecho, el primero de estos relatos, *The Psychohistorians*, es el único que no había sido publicado con anterioridad. La historia narra el modo en que un científico, Hari Seldon, predice a través de una disciplina denominada *psicohistoria* la inminente caída y desintegración del Imperio Galáctico, conformado por veinticinco millones de planetas. Tras esta caída vaticina un periodo de barbarie de treinta mil años hasta el surgimiento de un Segundo Imperio, y, dado que en su opinión es tarde para evitar el derrumbamiento, plantea como alternativa crear dos fundaciones, que actuarían como germen del Segundo Imperio, reduciendo así el periodo de barbarie a apenas un milenio. La Primera Fundación, con su capital en el planeta Términus, tendría su foco en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, mientras que la Segunda Fundación, ubicada secretamente “al otro extremo de la galaxia”, estaría centrada en el desarrollo de la psicohistoria y las ciencias mentálicas, esto es, la telepatía y el control emocional. Hemos de abrir un paréntesis aquí, puesto que resulta sorprendente que Asimov incluyese la telepatía y el control emocional como pieza clave de su obra, justificando su existencia con argumentos científicos, cuando era un profundo escéptico a este respecto<sup>4</sup>; como señala Barceló (2004), la explicación probablemente hemos de buscarla en “las manipulaciones estadísticas del doctor Rhine en la universidad

---

<sup>4</sup>Véase por ejemplo la entrevista de Kendig (1982: 102-103).

de Duke, esas que en los años cuarenta y cincuenta dieron pábulo a una posible explicación científica de la telepatía y que, muy posiblemente, estuvieron en la base de esa Segunda Fundación de mentálicos<sup>5</sup>. Volviendo *Foundation*, la novela cubre los primeros ciento cincuenta años de vida de la Primera Fundación, con una dinámica narrativa muy similar en todas las historias que la componen: aparición de un grave problema que amenaza la misma existencia de la Fundación, solución del mismo e incremento de la influencia de la Fundación como consecuencia<sup>5</sup>. El término que se emplea en la novela es el de *Seldon Crisis*, crisis previstas anticipadamente por Hari Seldon gracias a la psicohistoria y que juegan un papel relevante en la expansión de la Fundación, pues tras la satisfactoria resolución de cada una de ellas, se produce un incremento de su poder.

La segunda novela de la trilogía, *Foundation and Empire* (1952) continúa con una dinámica idéntica, describiendo una nueva *Seldon Crisis* en la que la Primera Fundación se enfrenta a los restos, aun sumamente poderosos, del decadente Imperio Galáctico. La segunda parte de la novela cambia sin embargo este enfoque, y narra el surgimiento de un mutante, *the Mule*, que merced a sus poderes mentálicos derrota a la Primera Fundación. Por primera vez en su historia, Términus, su capital, es conquistada. La causa hemos de buscarla en la capacidad del mutante para manipular las emociones humanas, lo que le permite convertir en files aliados a aquellos que le combaten. Dado que la psicohistoria es una ciencia estadística, no ha sido capaz de predecir la aparición de una anomalía probabilística como la que representa *the Mule*, y el Plan Seldon de forjar un Segundo Imperio a partir del germen de la Fundación queda completamente trastocado<sup>6</sup>. Consciente de que solo la Segunda Fundación supone una amenaza, *the Mule* se embarca en un viaje para descubrir su ubicación y destruirla. La novela termina cuando Bayta Darell, la protagonista de la historia, aborta

---

<sup>5</sup>Un obvio paralelismo con los patrones históricos de crecimiento que proponía el historiador Arnold J. Toynbee.

<sup>6</sup>Resulta interesante la reflexión de Moore (1977: 86), quien apunta que estamos ante una metáfora de cómo las emociones, caracterizadas por *the Mule*, interfieren con la racionalidad, caracterizada por el Plan Seldon.

sus planes en un sorprendente e inesperado giro de los acontecimientos. Es en este punto donde arranca la tercera parte, *Second Foundation* (1953), con *the Mule* como dictador de un imperio, que, si bien no ha conseguido destruir a la Segunda Fundación, mantiene el control absoluto. En la primera parte de la novela se narra el modo en que es derrotado por los oradores de la Segunda Fundación, que sin embargo se enfrentan ahora a dos graves problemas: la aparición de *the Mule* ha desviado de forma significativa el curso de los acontecimientos respecto al Plan Seldon, y su intervención para derrotarlo los ha hecho salir a la luz, cuando una de sus prioridades era mantener su existencia en secreto. Es en la segunda parte de la novela donde se lleva a cabo un sofisticado plan para solucionar ambos problemas.

### 3. HIPERTEXTUALIDAD EN EL CRONOTOPO DE LA TRILOGÍA *FOUNDATION*

Podemos definir el cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237), o expresado de otro modo, la unión del tiempo y los elementos espaciales en la novela. En el caso de las *space-opera*, el cronotopo generalmente comparte elementos con el de la novela de aventuras (Peregrina Castaños, 2014: 159), algo que resulta muy lógico en tanto las *space-opera* no son sino novelas de aventuras con un tratamiento futurista y típicamente ambientadas en el espacio. La trilogía *Foundation* no es una excepción. Adicionalmente, el esquema de la saga sigue lo que en los años cincuenta el escritor y editor estadounidense Donald Wollheim denominó *consensus cosmogony*, esto es, una visión compartida por los escritores de ciencia ficción sobre cómo sería el futuro: exploración espacial, colonización, surgimiento y auge de un imperio galáctico, caída del imperio, interregno caracterizado por la barbarie, vuelta a la civilización y surgimiento de un nuevo imperio (James, 2015: 24-25). Asimov utiliza elementos paratextuales para perfilar el cronotopo,

como las citas a la *Encyclopedia Galactica* con que abre muchos de los capítulos, algo también relativamente habitual en otros autores.

Lo que resulta verdaderamente interesante es la construcción misma del cronotopo, articulada en torno a dos elementos de naturaleza hipertextual: la reinterpretación de la caída del imperio romano y la anaciclosis de Polibio. Bien es cierto que su conocimiento previo no resulta imprescindible para abordar el universo ficcional de Asimov, pero una lectura palimpséstica aporta al lector matices muy enriquecedores. Respecto al primero de los elementos mencionados, Elkins (1976) se refiere a la historia de los imperios Británico y Romano como fuente de inspiración, Milner y Savage (2008) señalan a la civilización Bizantina, Käkälä (2008; 2016: 1-3) apunta a la conquista del oeste junto a la caída del imperio romano, y Correia Félix (2014: 109-111), entre otros, nos refiere a la obra de Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* y a la del historiador griego Tucídides. En diversas entrevistas al respecto, el propio Asimov mencionó específicamente la historia de Roma como fuente de inspiración (Ingersoll, 1976: 23; Schweitzer, 1981: 77), al tratarse de un periodo que al parecer le resultaba particularmente interesante, y sobre el que incluso escribió dos tratados históricos, *The Roman Republic* (1966) y *The Roman Empire* (1967). Quizá la referencia más reveladora la encontramos en un poema humorístico de Asimov titulado *The Foundation of S.F. Success*, del que rescatamos un fragmento:

*So success is not a mystery, just brush up on your history, and borrow day by day. Take an Empire that was Roman and you'll find it is at home in all the starry Milky Way. With a drive that's hyperspatial, through the parsecs you will race, you'll find that plotting is a breeze with a tiny bit of cribbin' from the works of Edward Gibbon and that Greek, Thucydides* (Asimov, 1954).

Desde el punto de vista formal, y considerando los cinco procesos de desmitificación y reescritura que identifica Martínez-Falero (2013)<sup>7</sup>, estamos ante un caso de “reescritura por analogía respecto de la trama del relato”, en el que la inferencia por parte del lector resulta relativamente sencilla al ser la historia de Roma un arquetipo clásico muy conocido. Algo más sutil es el hecho de que uno de los personajes más emblemáticos de esta saga, el General Bel Riose, fuese prácticamente idéntico al General Favio Belisario del imperio bizantino, como señala Patrouch (1974: 84-85). Pero, aunque resulte menos evidente, los paralelismos son incuestionables: un genio militar en una época oscura y difícil, que recibió muy poco apoyo de su emperador debido probablemente a la envidia que este sentía de sus éxitos, y que acabó siendo falsamente acusado y condenado. De hecho ambos nombre resultan fonéticamente muy similares.

En todo caso, esta relación hipertextual de carácter histórico ha sido analizada detalladamente en investigaciones previas, tal y como hemos indicado, por lo que no es preciso profundizar más en ella. Únicamente cabe mencionar que, sin ninguna duda, Asimov se basó en fuentes adicionales, al margen de que la historia de Roma fuese su principal inspiración. Sirva de ejemplo la excelente exégesis de la saga que desarrolla Käkälä (2016) a este respecto, y que prueba nítidamente la relación hipertextual con las tesis del historiador Frederick Jackson Turner sobre la formación de Estados Unidos.

Mucho más sutil es la relación con el segundo de los hipotextos que mencionábamos, esto es, la anaciclosis, relación que a diferencia de la existente con la caída de Roma, no ha sido propuesta con anterioridad, al menos hasta donde llega nuestro conocimiento. Esta teoría, desarrollada por el historiador griego Polibio<sup>8</sup>, plantea un ciclo recurrente en las

---

<sup>7</sup>Los cinco procesos que identifica son la reescritura por adición de mitemas (porción irreducible de un mito), reescritura por combinación de mitemas, reescritura por subversión de mitemas, reescritura por analogía respecto de la estructura del relato y reescritura por analogía respecto de la trama del relato.

<sup>8</sup>Puede consultarse el trabajo de Martínez Lacy (2005), quien desarrolla una amena introducción a esta teoría, recogiendo sus ideas principales.

distintas formas de gobierno, monarquía - aristocracia - democracia, siendo la degeneración de cada uno de estos sistemas, tiranía - oligarquía - oclocracia, el desencadenante de la transición al siguiente. Es en la trilogía nuclear de la saga en la que la anaciclosis se aprecia con gran nitidez. En la primera parte de *Foundation*, la primera novela, el relato arranca con el juicio a Hari Seldon, el científico que predice la caída del imperio. En su declaración ante el tribunal, éste señala lo siguiente: “La próxima destrucción de Trántor no es un suceso aislado del esquema del desarrollo humano [...]. Me refiero, caballeros, a la continua decadencia del imperio galáctico” (Asimov, 1995a: 41). Las razones que expone durante el juicio para explicar esta caída son múltiples y deliberadamente ambiguas, pero más adelante, y en boca de otros personajes, puede atisbarse como una de las causas principales, la decadencia de los sucesivos emperadores. Onum Barr, patricio del Imperio caído en desgracia, al explicar la decadencia del Imperio apunta a la debilidad de los sucesivos emperadores: “Bajo Stannell VI, casi había alcanzado su antigua prosperidad. Pero siguieron unos emperadores débiles [...]” (Asimov, 1995a: 220-221). Del mismo modo, en el tercer capítulo de *Foundation*, que, como es habitual, se inicia con una cita de la *Enciclopedia Galáctica*, se apunta directamente en esta dirección; “Debe recordarse que la imposibilidad de una administración adecuada del imperio galáctico bajo la poca inspirada dirección de los últimos emperadores fue un considerable factor en la Caída” (Asimov, 1995a: 22). No trataremos en este trabajo los elementos paratextuales de su obra, pero, como ya hemos comentado, muy frecuentemente eran utilizados por Asimov para contextualizar, tal y como sucede en este caso, poniéndonos sobre la pista de cómo la degeneración de la monarquía, el Imperio en este caso, nos lleva a la necesidad de un nuevo sistema.

La segunda parte de *Foundation* se inicia con el desarrollo de la Enciclopedia Galáctica en el planeta Términus, germen del segundo imperio galáctico previsto por Hari Seldon, bajo un sistema de gobierno aparentemente aristocrático en el sentido de Polibio, en el que una grupo de intelectuales dirigen los destinos del planeta, como expresa nítidamente

el Alcalde del planeta, Salvor Hardin; “la Junta de síndicos del Comité de la Enciclopedia tiene plenos poderes administrativos. Yo, como alcalde de Ciudad de Términus, tengo tanto poder como para sonarme y quizá estornudar si usted refrenda una orden dándome el permiso.” (Asimov, 1995a: 57). Sin embargo, se trata de un sistema ya viciado desde prácticamente su origen, en el que los mejores no son aquellos que ostentan el poder, como sucede en un sistema aristocrático según la concepción de Polibio. Muy al contrario, Asimov nos presenta una versión degenerada de esta forma de gobierno, una oligarquía, que a punto está de llevar al planeta completo al desastre debido a la obsesión por su objetivo, la redacción de la Enciclopedia Galáctica, en detrimento de los intereses del resto de habitantes. La discusión entre el Alcalde y la Junta de síndicos muestra de forma nítida esta situación, que solo puede solucionarse mediante un golpe de estado por parte de Hardin:

*–Más de un millón de personas vivimos en Términus, y no más de ciento cincuenta mil trabajan directamente en la Enciclopedia. Para el resto de nosotros, éste es nuestro hogar. Hemos nacido aquí. Vivimos aquí. Comparada con nuestras granjas y nuestras casas y nuestras fábricas, la Enciclopedia no significa nada. Queremos protegerlas...*

*Le hicieron callar.*

*–La Enciclopedia primero –declaró Crast–. Tenemos una misión que cumplir (Asimov, 1995a: 71).*

De este modo, y tras la toma de poder de Hardin, la Primera Fundación establece un nuevo sistema de gobierno basado en la elección de Alcaldes, muy parecido de hecho a las actuales democracias occidentales, que tras algunos titubeos se consolida definitivamente, como se indica en la última novela de la trilogía: “Los despóticos tiempos de los alcaldes hereditarios de la preconquista han cedido el paso a las elecciones democráticas de

la primera época” (Asimov, 2010: 128). Así, tras el breve interludio de carácter oligárquico, se abre un nuevo periodo basado en la democracia, y se cierra el círculo descrito por Polibio. Sin embargo, Asimov nos depara una sorpresa, pues este sistema está, finalmente, destinado a ser sustituido por una última y definitiva forma de gobierno: una aristocracia, esta vez sí en su forma canónica, constituida por los oradores de la Segunda Fundación. Es la conversación entre un orador y su discípulo el fragmento que mejor explica esta transición prevista en el Plan Seldon:

*Se han organizado y mantenido unas condiciones que, cuando haya pasado un milenio desde su establecimiento, o sea, seiscientos años a partir de ahora, quedará establecido un Segundo Imperio Galáctico en el que la humanidad estará preparada para ser dirigida por medio de la ciencia mental. En este mismo intervalo, durante el desarrollo de la Segunda Fundación, surgirá un grupo de psicólogos dispuesto a asumir la dirección. O bien, como he pensado a menudo, la Primera Fundación suministrará el marco físico de una única unidad política, y la Segunda Fundación suministrará el marco mental de una clase dirigente ya preparada (Asimov, 2010: 150).*

Es preciso indicar que en las dos últimas entregas de la saga, *Foundation's Edge* y *Foundation and Earth*, plantea otra posibilidad, un nuevo sistema basado en una consciencia global compartida por todos los seres vivos, que si bien limitaría el libre albedrío del ser humano por el hecho de formar parte del super-organismo llamado Galaxia, parecía la única salida posible. El propio Asimov no estaba demasiado satisfecho con esta solución, que ponía a los seres humanos casi al nivel de las células individuales de un animal, pero no encontró ninguna alternativa argumental, por lo que se vio obligado a aceptarla, arrastrado por la historia que él mismo había creado. Sus ideas, expresadas por boca del

protagonista, Golan Trevize, son un constante lamento por la pérdida de individualidad que esta solución implica, y que aboca a las dos fundaciones a su lenta desaparición e integración en Galaxia. Encontramos aquí otro interesante caso de hipertextualidad con la conocida hipótesis Gaia de James Lovelock<sup>9</sup>, muy popular en los años ochenta, que sin embargo no analizaremos en este trabajo, en tanto que las dos novelas que exploran este arquetipo no forman parte de la trilogía nuclear.

Algunos estudiosos de la ciencia ficción como Fitting (1979) critican el modelo cíclico spengleriano de la historia, en su opinión presente en la saga, y que niega toda posibilidad de cambio. Necesariamente hemos de disentir por dos razones; en primer lugar, porque en ningún caso se niega la posibilidad de cambio, sino más bien al contrario: la futura civilización que surgiría de las ruinas del imperio aspiraba a ser mejor y más justa. Esta idea ya está presente en la trilogía original que Fitting analiza, aunque para ser completamente justos hemos de indicar que las dos obras más clarificadoras de la saga en lo que a este particular se refiere, *Foundation's Edge* y *Foundation and Earth*, se publicaron posteriormente a su trabajo. Concretamente, en *Foundation's Edge* se especifica que:

*Y el Segundo Imperio llegaría, pero no sería como el primero. Sería un imperio federado, en el que cada una de sus partes tendría un considerable autogobierno, a fin de que no se diese la fuerza aparente y la debilidad real de un gobierno unitario y centralizado. El Nuevo Imperio sería más liberal, más manejable, más flexible, más capaz de resistir la tensión [...] (Asimov, 1997: 101).*

En segundo lugar, pese a la indudable influencia de Spengler o Toynbee<sup>10</sup> en la saga *Foundation*, relacionada con el carácter cíclico de

---

<sup>9</sup>Véase por ejemplo el análisis de Voller (1989: 140-143).

<sup>10</sup>El modelo cíclico de la historia propuesto por Arnold J. Toynbee también es citado en

la historia, la hipertextualidad más clara y explícita la observamos en la anaciclosis de Polibio. El modelo spengleriano plantea que las civilizaciones siguen un ciclo de cuatro etapas, juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia, y, como hemos visto, la propuesta de Asimov es mucho más concreta; no trata únicamente este ciclo vital, sino que profundiza en los distintos sistemas de gobierno que surgen y desaparecen, siguiendo un patrón idéntico al propuesto por Polibio.

#### 4. HIPERTEXTUALIDAD EN LOS EJES VERTEBRADOS DE LA SAGA

En vista del análisis realizado hasta el momento, parecería que Asimov interpretase, como una consecuencia natural de la evolución histórica, el surgimiento de una élite de gobernantes cuyo poder dimanaría del conocimiento científico. Así sucede en la saga *Foundation*<sup>11</sup> y en otra de sus obras icónicas, *The End of Eternity* (1955), en la primera justificando su existencia por el sentido de urgencia histórica (Käkelä, 2014), y en la segunda como el único mecanismo posible para reducir el sufrimiento humano. Nos encontramos ante una referencia hipertextual clara a *La república* de Platón, con su modelo de ciudad-estado ideal en la que una élite de gobernantes-filósofos rige los destinos de la mayoría, legitimados por su superior visión intelectual, y sin reparo en utilizar el engaño para controlar a las clases inferiores en aras del bien común: como señala uno de los oradores de la Segunda Fundación, “la Segunda Fundación suministrará el marco mental de una clase dirigente ya preparada” (Asimov, 2010: 150). De hecho, la segunda parte de *Second Foundation* es la historia del engaño

---

ocasiones como una influencia en la Trilogía *Foundation*. Véase por ejemplo Seed (2011: 100).

<sup>11</sup>Como señala Käkelä (2016: 167), los oradores de la Segunda Fundación representarían el modelo ideal del tipo de comunidad científica que planteaba el filósofo Thomas Kuhn. Sin embargo, no estamos ante un caso de transtextualidad de tipo alguno, ya que las obras de Kuhn se publicaron años después de que Asimov escribiese *Second Foundation*, obra en la que ya se describe con cierto detalle el funcionamiento de dicha comunidad.

perpetrado por los oradores, que a través de un intrincado plan convencen a la Primera Fundación de haber salido victoriosa en su enfrentamiento, engaño que requiere actuaciones muy distantes de lo que podríamos denominar como éticas. El sacrificio de cincuenta miembros de la Segunda Fundación para dotar de credibilidad a la charada es un ejemplo de ello<sup>12</sup>:

*–Cincuenta hombres y mujeres –dijo–. ¡Cincuenta mártires! Sabían que significaba la muerte o una prisión perpetua, y ni siquiera podían ser orientados para impedir el debilitamiento... ya que la orientación hubiera podido ser detectada. Y, pese a ello, no se debilitaron. Llevaron a término el plan, porque amaban el Plan más importante: el de Seldon.*

*–¿No podrían haber sido menos? –preguntó el estudiante, dudando.*

*El Primer Orador movió lentamente la cabeza.*

*–Era el límite más bajo. Menos no hubieran podido aportar la convicción necesaria (Asimov, 2010: 309).*

No parece que estas élites, sin embargo, resulten del agrado de Asimov, ya que tanto en *Foundation* como en *The End of Eternity* se ven abocadas a su desaparición, lenta y progresiva en el primer caso, como ya se ha indicado, abrupta e irreversible en el segundo.

La propia psicohistoria, desarrollada en la saga por Hari Seldon y que de hecho es una pieza clave en gran parte de la misma, también debe ser considerada como un claro caso de hipertextualidad. Asimov, por boca de uno de los matemáticos presentes en sus novelas, describe esta ficticia disciplina como “la rama de las matemáticas que trata sobre las reacciones de conglomeraciones humanas ante determinados estímulos sociales y

---

<sup>12</sup>Otro ejemplo que apunta Patrouch (1974: 95) de esta falta de ética, es el momento en que la Segunda Fundación decide sacrificar la vida de los millones de habitantes del planeta Tazenda, como parte del engaño contra *The Mule*.

económicos” (Asimov, 1995a: 27), lo que permite a aquellos que la dominan predecir, en términos estadísticos, el futuro de una sociedad galáctica en la que la humanidad se halla diseminada por cerca de veinticinco millones de planetas. Si bien es en esta saga donde esta se desarrolla en toda su magnitud, el embrión de la psichistoria hemos de buscarlo en un relato de 1940, *Homo Sol*, en el que ya se habla de matematizar la psicología (Martínez, 2012: 37).

Wollheim (1971) es quien plantea por primera vez la inspiración marxista de esta teoría, pero muchos otros han sostenido esta hipótesis, que se mantiene hasta nuestros días<sup>13</sup>. Elkins (1976) profundiza en esta idea y cataloga a la Psichistoria de caricatura simplista y distorsionada del materialismo histórico marxista, lo que, en nuestra opinión, además de injusto es notablemente impreciso. El propio Asimov negó explícitamente esta influencia, aduciendo que cuando desarrolló la psichistoria nunca había leído sobre marxismo y que su inspiración no fue otra que la teoría cinética de los gases, explicación, sin duda, mucho más factible, y en la que debemos buscar la hipertextualidad: “Cuando Wollheim era joven estaba muy interesado en el marxismo y sin duda leyó mucho sobre el tema. Yo nunca he leído nada al respecto, así que él estaba viendo en mí sus propias inclinaciones. Para mí, era la teoría cinética de los gases” (Gunn, 1979: 40).

De hecho, el cuerpo teórico de la psichistoria se sustenta en dos premisas<sup>14</sup>: trabajar con un número suficientemente grande de individuos, y, que el conjunto de la humanidad desconozca el análisis psichistórico, a fin de que su reacción sea verdaderamente casual. Respecto a la primera, no suponía un problema, dado el tamaño de la población galáctica: “los miles de millones que habitaban planetas, los billones que vivían en los Sectores, los trillones que ocupaban toda la Galaxia, se convirtieron no sólo en seres

---

<sup>13</sup>Véase, como ejemplo de trabajo reciente, Correia Félix (2014).

<sup>14</sup>En *Foundation and Earth*, última novela de la saga, se añade una premisa adicional que la psichistoria asume de forma implícita: “que solo hay una especie de inteligencia en la galaxia y que esta es el *Homo sapiens*” (Asimov, 1992: 521).

humanos, sino también en fuerzas gigantescas susceptibles de tratamiento estadístico” (Asimov, 2010: 142). Y la segunda se garantizaba evitando que la ciencia psichistórica fuese conocida en la Primera Fundación:

*—¿Por qué razón no hubo entre la población original de la Fundación ningún psicólogo de primera línea, excepto Bort Alurin? Y él se abstuvo cuidadosamente de enseñar a sus alumnos nada más que lo fundamental. [...] Quizá fuera porque un psicólogo hubiera captado la verdadera intención de todo esto, y demasiado pronto para los proyectos de Hari Seldon. Por eso estamos tanteando, obteniendo nebulosos vistazos de la verdad y nada más. Y esto es lo que Hari Seldon quería (Asimov, 1995a: 88).*

Ambas premisas son, en realidad, una transcripción prácticamente literal de dos de los postulados básicos de la teoría cinética de los gases<sup>15</sup>, y como varios autores han señalado, este enfoque peca de un reduccionismo casi ingenuo, próximo al determinismo de Laplace. Difícilmente resulta legítimo establecer este paralelismo, que niega la posibilidad de que un individuo cambie el curso de la historia ya predicha siglos antes:

*—Ataque ahora o nunca, con una sola nave o con todo el poderío del Imperio, con la fuerza militar o con la presión económica, con una abierta declaración de guerra o con una emboscada traidora. Actúe como quiera y ejercite hasta el máximo su libre albedrío. Perderá de todos modos.*

---

<sup>15</sup>De los postulados de que parte la teoría cinética de los gases (véase por ejemplo Fernández Ferres y Pujal Carrera, 1996: 355) destacan dos ideas: la necesidad de trabajar con un número grande de moléculas, y que éstas se comporten de un modo aleatorio, pero respetando las leyes de la dinámica.

–¿Debido a la mano muerta de Hari Seldon?

–Debido a la mano muerta de las matemáticas de la conducta humana, que no pueden detenerse, ni desviarse, ni demorarse...

(Asimov, 1995b: 44).

En este sentido, probablemente el principal problema de Asimov fue desconocer lo que hoy denominamos teoría del caos, aunque desde luego no se trata de un error suyo, en tanto que los descubrimientos de Edgard Lorenz que dieron lugar al desarrollo de dicha teoría se produjeron a principios de los sesenta, mucho después de que escribiese su famosa trilogía. Resulta curioso el intento de Asimov, en nuestra opinión fútil, de conciliar su psicohistoria con la teoría del caos en las últimas novelas de la saga (Palumbo, 1999), ya descubierta entonces.

Visto desde la perspectiva actual, Asimov estaba describiendo una versión extrema de la cliodinámica, disciplina científica relativamente reciente y que pretende algo similar: transformar la historia en una ciencia analítica (Turchin, 2008). En su interpretación más moderada, el objetivo de dicha ciencia es tener la capacidad de calcular las consecuencias de determinadas elecciones, con la finalidad de favorecer el desarrollo de sistemas sociales y evitar las posibles consecuencias negativas. Sin embargo algunos especialistas insisten en sus posibilidades predictivas: “una historia analítica y predictiva, o cliodinámica, como propongo que la llamemos, es eminentemente posible” (Turchin, 2011).

Paradójicamente, la necesidad de crear personajes memorables que conformasen la mitología de la saga llevó a Asimov a contradecir con frecuencia la esencia misma de su psicohistoria, esto es, que las acciones individuales no pueden afectar al curso de la historia (Käkelä, 2016: 101). Apreciamos esto con claridad especialmente en la primera de las novelas, *Foundation*, y en el personaje de Salvor Hardin, primer Alcalde de Términus, ya que en dos ocasiones su intervención parece clave para solucionar las respectivas *Seldon Crisis* y es, en consecuencia, aclamado como héroe de la Fundación:

*Cuando [Hardin] regresó de Anacreonte con la noticia de la muerte de Wienis y el nuevo tratado firmado por el tembloroso Leopold, fue recibido con un voto de confianza de vociferante unanimidad. Cuando éste fue seguido, en rápido orden, por tratados similares firmados con cada uno de los otros tres reinos –tratados que conferirían a la Fundación poderes tales como para poder impedir para siempre cualquier ataque parecido al de Anacreonte–, se celebraron procesiones de antorchas en todas las calles de Términus. Ni siquiera el nombre de Hari Seldon había sido tan vitoreado (Asimov, 1995a: 152).*

Este heroísmo no parece compatible con la inevitabilidad histórica, independiente de cualquier actuación individual, que preconiza la psichistoria.

## 5. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Así pues, hemos visto las cuatro relaciones hipertextuales de mayor alcance en la saga *Foundation*: la reinterpretación de la caída del imperio romano, la anaciclosis de Polibio, el modelo de clase gobernante en *La república* de Platón y la extrapolación de la teoría cinética de los gases a la predicción histórica. Pero la transtextualidad no se limita al cronotopo de la saga ni a sus elementos más icónicos, analizados hasta el momento, sino que se extiende también a las tramas y subtramas. Sin ánimo de exhaustividad, lo que sería imposible dadas las limitaciones de espacio, sirva mencionar algunos de los ejemplo más interesantes, comenzando por la génesis de la *Encyclopedia Galactica*, obra monumental destinada a acumular todo el conocimiento disponible a fin de evitar su pérdida tras la caída del Imperio. Los enciclopedistas, responsables de esta labor, parecen de algún modo el reflejo de Diderot y los enciclopedistas franceses del siglo XVIII

(Käkelä, 2016: 70). También existen referencias transtextuales a la obra de Shakespeare, lo que no es de extrañar considerando su admiración por el dramaturgo inglés, que le llevó a escribir su *Asimov's Guide To Shakespeare* (1970); uno de los ejemplos más claros lo encontramos en el personaje de Magnífico Gigánticus, inspirado en los payasos shakesperianos (Greiner, 1985).

Por otra parte se aprecia un claro diálogo intertextual con *El príncipe* (1531), de Maquiavelo, siendo quizá el ejemplo más paradigmático el que encontramos en *Foundation and Empire*, cuando la solución al enfrentamiento entre la Primera Fundación y el Imperio se debe a la caída en desgracia del General Bel Riose, que es ejecutado por el Emperador:

*[...] un hombre como Riose tenía que fracasar, ya que su mismo éxito provocaba el fracaso, y cuanto mayor fuese el éxito, mayor sería el fracaso. [...] ¿qué es lo que mantiene fuerte a un emperador? ¿Por qué era fuerte Cleón? Es evidente: era fuerte porque no toleraba súbditos fuertes. Un cortesano que se enriquece demasiado y un general demasiado popular son peligrosos. [...] Fue el éxito de Riose lo que despertó sospechas. Y por su éxito fue destituido, acusado, condenado y asesinado* (Asimov, 1995b: 118-119).

Comparemos este texto con el modo que Maquiavelo (2015: 10) cierra el tercer capítulo de su obra “De lo cual se infiere una regla general que rara vez o nunca falla: que el que ayuda a otro a hacerse poderoso causa su propia ruina. Porque es natural que el que se ha vuelto poderoso recele de la misma astucia o de la misma fuerza gracias a las cuales se lo ha ayudado”. Fanzo (1965: 68) ya insinúa tibiamente esta relación, que sin embargo, desde nuestro punto de vista es nítida e intensa. Dada la imposibilidad de desarrollar estas y otras relaciones transtextuales, se dejan aquí indicadas para ser objeto de análisis en las futuras investigaciones que

desarrollaremos al respecto.

## 6. CONCLUSIONES

Realmente la hipertextualidad es una de las señas de identidad de Asimov, presente en la práctica totalidad de su producción literaria. Como escritor único y original, gustaba de incorporar elementos hipertextuales, más o menos sutiles, de modo que sus novelas casi siempre pueden leerse a dos niveles, dependiendo de la formación del lector. Una lectura superficial, limitada a lo que se dice, es en sí misma satisfactoria, aunque sólo desde una lectura palimpsestica se puede apreciar plenamente su obra.

Las referencias hipertextuales en muchas ocasiones están relacionadas con la literatura, la historia o la filosofía, como en el caso de la trilogía *Foundation* que acabamos de analizar, pero es en las relaciones hipertextuales de tipo científico donde Asimov desplegaba una mayor sutileza. Sirva de ejemplo *The Gods Themselves* (1972a), una extraña novela en muchos sentidos. En primer lugar, se trata de las escasísimas novelas de ciencia ficción en la que el eje vertebrador es la llamada interacción nuclear fuerte, una de las cuatro fuerzas fundamentales de la naturaleza. En segundo lugar presenta una estructura autosemejante, en el sentido matemático del término: como señala Hark (1979), la obra se compone de tres partes, en cada una de ellas hay tres personajes principales, y la solución final pasa por el bombeo de electrones entre tres universos paralelos. Por si el lector necesitase más pistas, los nombres de los tres protagonistas de la segunda parte, Odeen, Dua y Tritt, son fonéticamente muy similares a *one, two, three*. Encontramos aquí una clara referencia hipertextual a la, entonces relativamente joven, teoría del caos, en la que las estructuras autosemejantes, fractales, juegan un papel esencial. Hemos de mencionar que Palumbo (2016), en la introducción a su enciclopedia sobre la Fundación, sostiene que la saga *Foundation* presenta también una estructura fractal, justificándolo en base a un sesudo análisis que sin duda resulta convincente. Volviendo a *The Gods Themselves*, también resulta

interesante la intertextualidad de la obra, presente en su título y en los de sus tres partes, que no son sino una frase del drama *The Maid of Orleans* escrito por el poeta y dramaturgo Johann Christoph Friedrich Schiller: “Against Stupidity / The Gods Themselves / Contend in Vain?”<sup>16</sup>. Otro ejemplo, ya en la propia trilogía *Foundation*, es el que identifica Moore (1977: 87) en relación a Bayta Darrell, la protagonista de la segunda parte *Foundation and Empire*: su nombre es fonéticamente muy similar a beta, el nombre de una partícula que emite un núcleo atómico inestable para incrementar su estabilidad. En este caso, la Fundación, que acaba de ser conquistada, emite una *partícula Bayta*<sup>17</sup> que con su actuación impide los planes de *the Mule* y evita la conquista de la Segunda Fundación, quien a la postre devolverá la estabilidad al Plan Seldon<sup>18</sup>. Corredor Plaja (2017: 91), en referencia a la obra de Émile Zola apunta que “la literatura se convierte en un instrumento al servicio de la ciencia y, al mismo tiempo [...] la ciencia se convierte en materia literaria”. En vista de lo comentado, no encontramos un mejor modo de describir estas novelas, descripción que de hecho sería extensible a muchas de sus obras de ciencia ficción.

Cabe preguntarse hasta qué punto Asimov deseaba que este diálogo hipertextual fuese fácilmente identificable. Chávez Vaca (2010: 108) señala que “cuando menos popular resulta un hipotexto, es cuando debería volverse necesaria su ubicación [...]. Este principio se aplica sobre todo si la lectura del hipotexto está destinada a completar el sentido del hipertexto creado: si la relación de dependencia es estrecha”. Al parecer Asimov discrepaba de este punto de vista; únicamente las relaciones hipertextuales más obvias, como la relación entre psicohistoria y teoría cinética de los gases, eran explicitadas. Las más sutiles, como las referidas a la anaciclosis

---

<sup>16</sup>Asimov incluye un signo de interrogación a la cita original, de manera que el título encaje con el final optimista de la novela (Patrouch, 1977: 171).

<sup>17</sup>Emite en sentido casi literal, pues Bayta emprende una apresurada huida en una nave para escapar de los conquistadores.

<sup>18</sup>Otro detalle interesante es el hecho de que el nombre de su marido, Toran Darrell, recuerda a *Thorium*, elemento débilmente radiactivo, algunos de cuyos isótopos decaen precisamente mediante la emisión de partículas beta.

de Polibio, *La república* de Platón o la que acabamos de mencionar a la teoría del caos, son mantenidas en las sombras, accesibles únicamente para un reducido grupo de lectores. La conclusión es, a nuestro parecer, obvia: Asimov gustaba de generar obras palimpsésticas, guardando para el lector más avezado las mayores recompensas, sin menoscabar el disfrute de una mera lectura superficial. Esta es, en nuestra opinión, una de las razones que justifican el extraordinario éxito de su producción de ciencia ficción.

Para concluir, este trabajo realiza tres aportaciones que consideramos de interés desde el punto de vista académico. En primer lugar, se ha desarrollado una cartografía de la trilogía *Foundation* documentada bibliográficamente, que pone de manifiesto la riqueza hipertextual presente en la obra. En segundo lugar, se ha identificado una relación hipertextual que, hasta donde llega nuestro conocimiento, no había sido previamente descrita, esto es, un diálogo con la anaciclosis de Polibio. Tal y como ha tratado de demostrarse, esta relación resulta más precisa que propuestas previas en relación al modelo de Spengler. Por último, y como consecuencia de todo el análisis desarrollado, hemos intentado probar que una de las claves del éxito de la saga *Foundation* es precisamente esta riqueza hipertextual. Dicho éxito no parece justificado ni por una técnica literaria sobresaliente, ni por un fascinante universo ficcional, tal y como se ha discutido en este trabajo, pero sin duda un elemento claramente sobresaliente de su obra es el magistral uso de la hipertextualidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASIMOV, I. (1954). "The foundation of S. F. Success". *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, October, 69.
- \_\_\_\_ (1955). *The End of Eternity*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_ (1966). *The Roman Republic*. Boston: Houghton Mifflin.
- \_\_\_\_ (1967). *The Roman Empire*. Boston: Houghton Mifflin.

- \_\_\_\_ (1970). *Asimov's Guide to Shakespeare*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_ (1972a). *The Gods Themselves*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_ (1972b). *The Early Asimov*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_ (1985). "The Little Tin God of Characterization". *Asimov's Science Fiction Magazine*, May, 24-37.
- \_\_\_\_ (1992). *Fundación y tierra*. Traducción de J. Ferrer Aleu. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_ (1995a). *Fundación*. Traducción de P. Giralt. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_ (1995b). *Fundación e imperio*. Traducción de P. Giralt. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_ (1997). *Los límites de la fundación*. Traducción de M. T. Segur. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_ (2010). *Segunda fundación*. Traducción de P. Giralt. Madrid: Debolsillo.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARCELÓ, M. (2004). *Psicohistoria: la matemática predictiva*. Centro Virtual de Divulgación de las Matemáticas - DivulgaMat, [http://vps280516.ovh.net/divulgamat15/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3505:4-psicohistoria-la-matemca-predictiva&catid=64:matemcas-y-ciencia-ficci&directory=67](http://vps280516.ovh.net/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=3505:4-psicohistoria-la-matemca-predictiva&catid=64:matemcas-y-ciencia-ficci&directory=67) [23/11/2017].
- \_\_\_\_ (2015). *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- BEAR, G. (1998). *Foundation and Chaos*. Nueva York: Harper Prism.
- BENFORD, G. (1997). *Foundation's Fear*. Nueva York: Harper Prism.
- BERGER, A. I. (1979). "Nuclear Energy: Science Fiction's Metaphor of Power". *Science Fiction Studies* 6.2 (también en <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/18/berger18art.htm> [18/11/2017]).
- BRIN, D. (1999). *Foundation's Triumph*. Nueva York: Harper Prism.
- CHÁVEZ VACA, W. (2010). *Un ladrón de literatura. El plagio a partir de la transtextualidad. Desarrollo de una metodología de*

- comparación*. Tesis Doctoral. Universidad de Bergen.
- CLARESON, T. D. (1968). "Science Fiction: the New Mythology". En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 3-13 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.
- CORREDOR PLAJA, A. M. (2017). "La simbología de las máquinas en la obra de Zola". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 91-107 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-simbologia-de-las-maquinas-en-la-obra-de-zola-877886/> [20/03/2018]).
- CORREIA FÉLIX, J. F. (2014). *Symbolic Utopias: Herbert, Asimov and Dick*. Tesis Doctoral. Universidad de Sussex.
- CUERVO, A. (2014). *Exégesis*. Barcelona: Ediciones Gigamesh (Libro electrónico).
- ELKINS, C. (1976). "Isaac Asimov's 'Foundation' Novels: Historical Materialism Distorted into Cyclical Psycho-History". *Science Fiction Studies* 3.1, 26-36.
- FERNÁNDEZ FERRES, J. y PUJAL CARRERA, M. (1996). *Iniciación a la física*, tomo I. Autor-Editor.
- FITTING, P. (1979). "The Modern Anglo-American SF novel: Utopian Longing and Capitalist Cooptation". *Science Fiction Studies* 6.1 (también en <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/fitting17.htm> [14/11/2017]).
- FRANZO, D. A. (1965). *An Inquiry into the Literature of Science Fiction: Its Development, Maturation, and Significance as a Literary Genre*. Tesis de Máster. Texas Technological College.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GREINER, P. (1985). "Magnifico Giganticus: Asimov's Shakespearean Fool". *Extrapolation* 26.1, 29-35.
- GUNN, J. (1979). "An Interview with Isaac Asimov". En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 34-55 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.

- \_\_\_\_\_ (2005). *The Foundations of Science Fiction. Revised Edition*. USA: Scarecrow.
- HARK, I. R. (1979). “Unity in the Composite Novel: Triadic Patterning in the Asimov’s *The Gods Themselves*”. *Science Fiction Studies* 6.3 (también en <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/hark19art.htm> [12/10/2017]).
- HOPPA, J. (2009). *Isaac Asimov: Science Fiction Trailblazer*. USA: Enslow Publishers.
- INGERSOLL, E. G. (1976). “A Conversation with Isaac Asimov”. En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 21-33 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.
- JAMES, E. (2015). *Modern Masters of Science Fiction: Lois McMasler Bujold*. Champaign: University of Illinois Press.
- KÄKELÄ, J. (2008). “Asimov’s *Foundation* Trilogy: From the Fall of Rome to the Rise of Cowboy Heroes”. *Extrapolation* 49.3, 432–449.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Managing and Manipulating History: Perpetual Urgency in Asimov and Heinlein”. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 1.2, 7–22.
- \_\_\_\_\_ (2016). *The Cowboy Politics of an Enlightened Future: History, Expansionism, and Guardianship in Isaac Asimov’s Science Fiction*. Tesis Doctoral. Universidad de Helsinki.
- KENDIG, F. (1982). “A Conversation with Isaac Asimov”. En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 95-107 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.
- KINGSBURY, D. (2001). *Psychohistorical Crisis*. USA: Tor Books.
- KRUGMAN, P. (2012). “Asimov’s *Foundation* Novels Grounded my Economics”. *The Guardian*, 4 December (también en [www.theguardian.com/books/2012/dec/04/paul-krugman-asimov-economics](http://www.theguardian.com/books/2012/dec/04/paul-krugman-asimov-economics) [03/10/2017]).
- LOWE, M. (2002). *Progress Toward Deity and the End of Time: Concepts of Theology and Eschatology in the Works of Isaac Asimov*. Tesis

de Máster. Universidad Divinity College.

- MAQUIAVELO, N. (2015 (1531)). *El príncipe*. Traducción de Zozaya. Aigle: FV Éditions (libro electrónico).
- MARTÍNEZ, R. (2012). *La ciencia ficción de Isaac Asimov*. Gijón: Sportula.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2013). “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 481-496 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-mito-desmitificacion-intertextualidad-reescritura--literature-and-myth-demythologizing-intertextuality-rewriting/> [20/03/2018]).
- MARTÍNEZ LACY, R. (2005) “La constitución mixta de Polibio como modelo político”. *Studia historica. Historia antigua* 23, 373-383.
- MILNER, A. & SAVAGE, R. (2008). “Pulped Dreams: Utopia and American Pulp Science Fiction”. *Science Fiction Studies* 35.1 (también en <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/104/milner-savage104.htm> [17/11/2017]).
- MOORE, M. (1977). “The Use of Technical Metaphors in Asimov’s Fiction”. En *Isaac Asimov*, J. D. Olander y M. H. Greenberg (eds.), 59-96. Nueva York: Taplinger Publishing Company.
- PALUMBO, D. (1999). “The Back-up Plan, Guardianship, and Disguise: Interrelated Fractal Motifs in Asimov’s Robot/Empire/Foundation Metaserries”. *Journal of the Fantastic in the Arts* 10.3, 286-307.
- \_\_\_\_\_ (2016). *An Asimov Companion: Characters, Places and Terms in the Robot/Empire/Foundation Metaserries*. Jefferson: McFarland & Co Inc.
- PATROUCH, J. F. (1974). *The Science Fiction of Isaac Asimov*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_\_ (1977). “Asimov’s Most Recent Fiction”. En *Isaac Asimov*, Olander, J. D. & Greenberg, M. H. (eds.), 159-173. Nueva York: Taplinger Publishing Company.
- PEREGRINA CASTAÑOS, M. (2014). *El cuento español de ciencia ficción*

- (1968-1983): *los años de 'Nueva Dimensión'*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española).
- PHILLIPS, N. & ZYGLIDOPOULOS, S. (1999). "Learning from Foundation: Asimov's Psychohistory and the Limits of Organization Theory". *Organization* 6.4, 591-608.
- QUINTANA DOCIO, F. (1980). "Intertextualidad genética y lectura palimpsestica". *Castilla: Estudios de literatura* 15, 169-182.
- RALTE, L. (2010). *Asimov as a Social Critic: a Select Study of his Science Fiction*. Tesis de Máster. Universidad de North-Eastern Hill.
- REYES CALDERÓN, J. R. (2014). "Aproximación semiótica estructural a *Fundación*". *Káñina. Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica 38.2, 127-140.
- ROMERO MOLINA, J. C. (2016). "La intertextualidad en la obra de Francisco Nieva a través de sus memorias". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 1029-1057 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm3b6> [20/03/2018]).
- SEED, D. (2011). *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- SCHWEITZER, D. (1981). "Science Fiction Voices #5". En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 74-84 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.
- STONE, P. (1980). "The Plowboy Interview: Isaac Asimov – Science, Technology... and Space". En *Conversations with Isaac Asimov*, C. Freedman (ed.), 56-73 [2005]. Jackson: The University Press of Mississippi.
- TURCHIN, P. (2008). "Arise Cliodynamics". *Nature* 454, 34-35.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Toward Cliodynamics – an Analytical, Predictive Science of History". *Cliodynamics: The Journal of Quantitative History and Cultural Evolution* 2.1, 167-186.
- VOLLER, J. G. (1989). "Universal Mindscape: the Gaia Hypothesis in

Science Fiction”. En *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*, G. E. Slusser & E. S. Rabkin (eds.), 136-154. Carbondale: Southern Illinois University Press.

WOLLHEIM, D. A. (1971). *The Universe Makers: Science Fiction Today*. Nueva York: HarperCollins.

Recibido el 5 de enero de 2018.

Aceptado el 11 de abril de 2018.

**“DO YOU WANNA PLAY A GAME?”. ESPACIO Y NIVELES  
DE IMPLICACIÓN DEL PÚBLICO  
EN LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA  
DEL GÉNERO TERRORÍFICO<sup>1</sup>**

“DO YOU WANNA PLAY A GAME?”. SPACE AND LEVELS  
OF AUDIENCE’S INVOLVEMENT IN THE SCENIC  
REPRESENTATION OF THE HORROR GENRE

**Miguel CARRERA GARRIDO**

Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia)

miguel.carrera@poczta.umcs.lublin.pl

**Resumen:** El teatro, muy a menudo excluido en los estudios sobre géneros comúnmente llamados no miméticos (el terror, lo fantástico, la ciencia ficción), puede, sin embargo, aportar mecanismos que caen más allá del alcance de otros medios como el cine o la narrativa. En concreto, el terror puede beneficiarse de la ruptura de la cuarta pared y la integración del público en el ámbito escénico. El artículo rastrea, en la teoría y en la práctica, los grados de tal asimilación y las posibilidades que se siguen para la recreación del terror en las tablas.

---

<sup>1</sup>Este texto se inscribe en el proyecto de investigación *Lo fantástico en la cultura española contemporánea (1955-2017): narrativa, teatro, cine, TV, cómic y radio* (FFI2017-84402-P).

**Palabras clave:** Terror. Teatro. Cuarta pared. Inmersión. Participación.

**Abstract:** Theatre, very often excluded in studies on genres usually called *non-mimetic* (horror, the fantastic, science fiction), can, however, afford mechanisms that fall beyond the reach of other media such as film or narrative fiction. Specifically, horror can benefit from the breaking of the fourth wall and the integration of the audience into the scenic area. This article traces, both in theory and in practice, the degrees of this assimilation to the show and the possibilities that follow for the recreation of horror on the stage.

**Key Words:** Horror. Theatre. Fourth Wall. Immersion. Participation.

## 1. OBJETIVO Y PRECISIONES EPISTEMOLÓGICAS

En este artículo me propongo reivindicar el potencial del modo escénico para la expresión artística del género terrorífico. Secularmente relegada en las investigaciones sobre áreas de la ficción adjetivadas de *insólitas, irrealistas, no miméticas* o, con mayor vaguedad, *fantásticas*, urge determinar lo que la escena ha aportado a estas estéticas, y lo que aún está en condiciones de ofrecer. No pienso tanto en títulos, corrientes o motivos concretos cuanto en mecanismos de representación y comunicación que caen fuera del alcance de otros modos imitativos. Respecto a lo primero, abundan los trabajos —más que nada en el mundo anglosajón— que se esfuerzan por reivindicar el lugar y el legado de fenómenos de indiscutible impacto como el Grand Guignol o el teatro gótico (si se ciñe uno al terror)<sup>2</sup>. También en el dominio del hispanismo empiezan a proliferar los estudios que, cuestionando el canon y los prejuicios respecto a cualquier

---

<sup>2</sup>Véanse, por citar solo un par de ellos, los trabajos de Hand y Wilson (2002) y Frank (2001).

alejamiento de la norma realista, se proponen historiar la presencia de géneros —o modos, según especialistas como Jackson (1981), Ceserani (1999), Aldana Reyes (2014a) u Ordiz Alonso-Collada (2014)<sup>3</sup>— como lo fantástico, el terror y la ciencia ficción en las tablas<sup>4</sup>.

En cuanto a la vertiente más teórica, son de citar estudios como los de Richardson (2015), Jurković (2013) o, de nuevo en el orbe hispánico, De Beni (2012), Rubio (2015) y Carrera Garrido (2016, 2017), que, más allá del fin historiográfico, especulan en torno a las especificidades y limitaciones de estas formas ficcionales en la escena. A objetivos similares sirve el presente trabajo. Centrado en la estética terrorífica, su objeto no radica, con todo, en los obstáculos que se le plantean al género en su traslación al plano escénico, sino, por el contrario, en el provecho que puede extraer de las estrategias y los dispositivos propios de la representación teatral. El espacio, como punto de encuentro entre emisor y receptores y en cuanto generador de significados, juega, en este sentido, un papel clave, y es por eso por lo que lo tomaré como referencia de primer orden.

Por lo que respecta a posiciones de índole genérica, cabe puntualizar desde ya que concibo el terror, o lo terrorífico, como un

---

<sup>3</sup>De acuerdo con Ceserani (1999: 12), un modo sería un “conjunto de procedimientos retórico-formales, planteamientos cognoscitivos, temas, articulaciones de lo imaginario históricamente concretas y utilizables por los distintos códigos lingüísticos, géneros artísticos o literarios”. Para no complicar las cosas, en las páginas que siguen restringiré el uso del vocablo *modo* a las formas de imitación fijadas por Aristóteles. En cambio, usaré indistintamente *género* y *categoría* para aludir al terror, lo fantástico y demás expresiones no miméticas y populares.

<sup>4</sup>Por limitarnos al ámbito español y los últimos años, véanse los volúmenes *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2017) e *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018), ambos publicados en Iberoamericana-Vervuert. Dirigidos por David Roas y Teresa López-Pellisa, respectivamente, y atentos a los diferentes modos expresivos —el teatro, entre ellos—, de sus logros cabe destacar el más que apreciable *corpus* propuesto y la decidida apuesta por un enfoque transmedial. También Roas (2006: 103-115), en su libro *De la maravilla al horror*, incluye un capítulo sobre el drama gótico, en el que atiende a la polémica, iniciada en el teatro, entre los conceptos de *terror* y *horror*; y De Beni (2012: 114-117, 124-130) dedica sendos espacios a la escena gótica y al Guignol y su repercusión en España. Este último y López-Pellisa, por cierto, consagraron el primer número de 2014 de *Brumal* al teatro fantástico.

género distinto de lo fantástico; coincidente en muchos de sus rasgos y expresiones, mas susceptible de un tratamiento específico. Es una postura que contrasta con la de muchos teóricos en el ámbito hispánico, aun el románico. La preferencia por el marco de lo fantástico es evidente en tales zonas, quedando el terror definido, con frecuencia, como una de las modalidades de tal categoría, o, en todo caso, situado a la sombra de ella. Esta visión se remonta a la de todo un modelo como Todorov (1981: 35), que destinaba la “pura literatura de horror” a la imprecisa área de lo extraño; o a la del anterior Vax (1965: 10-11), que ubicaba lo *horrible* y *macabro* en las “fronteras de lo fantástico”. Bajo el magisterio de ambos, la tendencia posterior ha sido a mantenerlo en dichas cercanías o, en la línea de un Caillois (1970: 7) —para quien “la intervención de lo sobrenatural debe culminar en un efecto de terror”—, a identificarlo con lo fantástico (por mucho que se admitiera no todas las ficciones terroríficas incluyen en sus historias episodios o seres imposibles); los ejemplos en Francia, Italia, Perú, Argentina, México o España son múltiples: por restringirnos a los más nombrados, citemos a Bozzeto (2005) y Ceserani (1999), en el contexto románico, y al madrugador Belevan (1976), a Campra (2008), Morales (2004) y Roas (2011), en el hispánico.

Tal preeminencia de lo fantástico en las publicaciones de procedencia románico-hispánica difiere, a su vez, de la situación en los países de habla inglesa, donde, más allá de notorias excepciones —como las de Rabkin (1976) o Jackson (1981)—, la categoría no ha gozado de demasiada fortuna, desplazada, precisamente, por la del terror (*horror*) o por la hoy muy popular de *lo gótico*<sup>5</sup>. A este respecto, es muy revelador que, en su reciente asedio al caso español, uno de los más entusiastas

---

<sup>5</sup>Para este texto, consideraré lo gótico como sinónimo de *terror*, al igual que, en términos generales, hacen los críticos de expresión inglesa —y también algunos de española, como Ordiz Alonso-Collada (2014)—, si bien descreo de que se haya de extender su referencia a cualquier producción que, mínimamente inspirada en la corriente original, vaya más allá de sus manifestaciones a fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX. Cuando más, me parece que estamos ante una subclase del terror. Para un intento de marcar las diferencias entre ambas nociones, véase Bloom (2015).

especialistas en el medio británico —Xavier Aldana Reyes (2017: 11-13), de la Universidad Metropolitana de Mánchester— cuestione la rentabilidad crítica de lo fantástico, poniendo en tela de juicio las posiciones de una indiscutible referencia en el ámbito como David Roas<sup>6</sup>.

Personalmente, no creo que una categoría deba imponerse a la otra, ni que ninguna cuente con más credenciales para prevalecer en el discurso crítico. Veo indispensable, eso sí, diferenciarlas, subrayar sus especificidades, para que su aplicación a los análisis sea lo más fructífera posible. Así, dependiendo de la naturaleza del objeto analizado y los fines del estudio concreto, será más adecuado acudir a un marco u otro. De ello es una muestra, de hecho, el presente trabajo, cuyas tesis sobre las virtudes de la representación escénica son aplicables al terror, pero no necesariamente a lo fantástico, el cual, como ya advirtiera Pavis (1998: 204) y matizara, años después, el aludido De Beni (2012: 66-79), se enfrenta a limitaciones de calado en la plasmación escénica de dos de los elementos nucleares del género: lo sobrenatural y la duda epistemológica.

No soy, huelga decirlo, el primero en señalar esta necesidad, o aportar razones que demuestren tanto la disparidad entre las categorías fantástica y terrorífica como la validez epistemológica de ambas. Mis convicciones se fundan en las reflexiones de voces como las de Losilla (1993), Barceló (1999), López Santos (2010), Díaz Olmedo (2011) u Ordiz Alonso-Collada (2014). Todas ellas, a contracorriente de lo más extendido en el dominio hispánico, coinciden en afirmar que nos encontramos ante líneas distintas, con tradiciones que se tocan en numerosos puntos, pero que, a la postre, conforman géneros disímiles<sup>7</sup>. El argumento es siempre el

---

<sup>6</sup>El origen peninsular de Aldana no hace sino volver más palmario su alejamiento de la cultura madre y el acatamiento de la tradición crítica imperante en su país de adopción.

<sup>7</sup>Elocuentemente, las opiniones de todos estos autores se formulan desde posiciones *extrarradiales*, tanto en lo geográfico como en lo académico, profesional y genérico. Así, López Santos y Ordiz Alonso-Collada llegan a sus tesis desde el interés por la tradición de lo gótico, que quieren rastrear en el mundo hispánico. La segunda, por su lado, ha trabajado en varias instituciones tanto en Estados Unidos como en Reino Unido, lo cual, sin duda, ha afectado a su visión del asunto. Algo similar se podría decir de Elia Barceló, que ha desarrollado su labor académica en Austria y en quien, de todos modos, la faceta crea-

mismo: al igual que existen relatos con elementos imposibles —también en el mundo figurado— que no suscitan reacciones de miedo ni en personajes ni en receptores, hay otros que causan tal efecto sin recurrir a lo sobrenatural. La clave reside en la forma y el nivel de amenaza percibidos por los sujetos de la ficción y, por extensión, por el público. En este sentido, es muy útil la oposición que propone Roas (2011: 94-107) entre *miedo metafísico o intelectual* y *miedo físico o emocional*. El primero, dice, es el propio de lo fantástico, por cuanto apunta a lo desconocido, lo racionalmente inexplicable, entendido como amenaza por irreductible a la lógica; mientras que el segundo se basa en elementos perfectamente concebibles en nuestra realidad que, sin embargo, atentan contra la integridad fisiológica y emocional de los personajes (y, figuradamente, también de los receptores). Esta especie de miedo, aclara Roas (2011: 95), “tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso”, y, si bien se trata de “un efecto habitual en lo fantástico”, no lo es “en todas sus manifestaciones”; en cambio, “está presente en aquellas obras [...] donde se consigue atemorizar al lector por medios naturales”.

La distinción, ciertamente, es vital para marcar la diferencia entre lo fantástico y lo terrorífico. Partiendo de ella, se puede sostener que el factor físico y afectivo posee, en este último, un estatus equivalente al que ostenta lo sobrenatural en el primero, y que su comparecencia es preceptiva tanto en la representación como en la recepción del discurso. La respuesta resulta, sin duda, decisiva en las dos categorías; ahora bien, mientras que en la fantástica presenta una marcada dimensión intelectual —incluso filosófica—, en el terror se prioriza la conmoción irracional, de corte instintivo. Como dice Barceló (1999: 100): “Lo terrorífico iría dirigido más bien hacia el mundo emocional del lector, hacia la provocación visceral de miedo, repulsión y rechazo frente a situaciones o fenómenos

---

dora se impone a la investigadora; cosa igualmente predicable de Díaz Olmedo, informático y ajeno a la academia. En cuanto a Losilla, sus reflexiones proceden del mundo de la crítica cinematográfica, donde los términos *de terror* o *terrorífico* han gozado, también en España, de mayor predicamento que en los estudios literarios o teatrales.

que pueden proceder tanto del mundo ‘real’ como de lo ‘fantástico’”. De ello se deduce, igualmente, el protagonismo del cuerpo y los sentidos, determinantes no solo para la constitución de la diégesis, sino también para su procesamiento; no en vano, se ha hablado del terror como uno de los *body genres*, en los que el dolor o el placer experimentados en el cuerpo de las víctimas son, hasta cierto punto, reproducidos o imitados por el receptor (Williams, 1991: 3-6). Por su parte, el referido Aldana Reyes (2014a: 7) sostiene, en otro trabajo, que, “by virtue of its sensationalist or shocking nature, [el terror/lo gótico] is inherently corporeal”; pues, como explica, “as an artistic mode, it naturally appeals to the body of readers or viewers, as well as their imagination and intellect”.

Parece lícito, pues, concluir que lo que distingue al terror de lo fantástico, al menos en términos elementales, es el acento que aquel pone en lo físico y visceral, aspecto al que se subordinaría el resto de componentes, incluido el sobrenatural, que pasa a verse como facultativo, circunstancial. El terror, así las cosas, surge, no de la ruptura producida por el resquebrajamiento de lo real y posible, sino ante la perspectiva de sufrir un daño físico o emocional o, en todo caso, ante la visión de escenas de crueldad y tormento psíquico-corporal; sentimiento que se trasmite, filtrado, al receptor. Como señala Roas (2011: 95): “El lector —proyectado emocionalmente en el texto— comparte la angustia experimentada por los personajes ante la violencia y/o la muerte”. La identificación es, efectivamente, otro de los ejes del género: cuanto más próximo se vea el lector/espectador a las vivencias y emociones de los sujetos de la ficción, más éxito habrá logrado la obra. En ello, como se verá, la vía elegida para figurar la diégesis —el *modo*— tiene mucho más peso de lo que parecería: en función de cuál se trate, las opciones para potenciar la implicación se multiplican. Tal es lo que pretende demostrar este artículo.

## 2. EL TERROR FICCIONAL: NARRATIVA Y CINE FRENTE A TEATRO

Una vez establecido el objetivo del presente estudio y formulados los principios teóricos básicos de lo que aquí se entenderá por *género terrorífico*, inicio mi exposición contraponiendo la escena a las dos formas imitativas que, tradicionalmente, se han creído más propicias para la representación de dicha categoría: la narrativa y el cine. Mi idea es cuestionar ciertas asunciones sobre las que se asienta esta presunta superioridad o, como poco, llamar la atención sobre algunos puntos insuficientemente ponderados a propósito de la escena y sus tratos con el terror artístico.

Si partimos de una idea del terror como la defendida en las páginas precedentes, en la que el cuerpo —o mejor, la violencia ejercida sobre este— ocupa un lugar de privilegio, y la visualidad —así como otros aspectos asociados a los sentidos— se sugiere poco menos que un requisito para la consecución del efecto deseado, todos estaremos de acuerdo en que la narrativa adolece de serias limitaciones. La palabra, por muy trabajada que esté y evocadora que resulte, es un código opaco, que solo por convención representa imágenes y corporeiza situaciones (dejo a un lado los libros ilustrados). El *escenario* recreado a partir de ella no existe fuera de la mente del receptor: cada cual podrá imaginarlo a su modo; al fin y al cabo, no se trata sino de una simulación, de un juego figurativo tan dependiente de la colaboración del destinatario como expuesto a su reticencia. De lo que no cabe duda es que jamás podrá la narrativa aspirar a una imitación directa de la realidad, como hacen la fotografía o, en especial, el cine. Esto, que, por lo que atañe al suspense —otro de los ingredientes *estrella*, según Carroll (2005: 209), del género terrorífico—, no tiene por qué suponer una merma en la efectividad del relato, sí lo es en lo relativo a la representación de los aspectos sensibles y la respuesta asociada. En este punto, el cine posee un lenguaje, unos recursos y un planteamiento semiótico-pragmático en principio más adecuados. A ello se refiere el novelista Díaz Olmedo

(2011: 27) cuando dice:

*La literatura necesita ser leída para ser arte como tal. Es necesario un esfuerzo del lector para dar forma a las ideas expresadas por el autor [...]. Frente a la literatura, el cine es un medio en el que la responsabilidad de la creación cae únicamente en el lado del autor [...]. Mientras que el ritmo de una narración cinematográfica viene impuesto al espectador por el ritmo del montaje, es imposible imponer un ritmo a una obra literaria más allá del que quiera darle el lector.*

En cuanto al potencial de ambos modos para producir reacciones irracionales en el receptor, sus palabras no pueden ser más sintomáticas:

*Es un recurso muy empleado en el cine el usar sus mecanismos para asustar al espectador, mediante una aparición repentina acompañada por un golpe de música fuerte. Esto es algo imposible de lograr mediante la palabra escrita. Igualmente, gran parte del cine de terror consigue efectos viscerales en el espectador mediante unas imágenes crudas y desagradables, un efecto que es muy difícil de duplicar en la literatura (Díaz Olmedo, 2011: 27 [resaltado mío]).*

Así es: el cine tiene a su disposición todo un arsenal de dispositivos, técnicos y procedimentales, que activan de forma instantánea, sin mediación del intelecto, el abanico de emociones y afectos distintivos del terror<sup>8</sup>. Ninguno sería eficaz, con todo, de no ser por la estructura mimética del modo. La equivalencia, en apariencia exacta, entre la cosa imitada y

---

<sup>8</sup>Cherry (2009: 53) enumera algunos de tales mecanismos: “point-of-view camera shots and framing, dark or chiaroscuro lighting, jump cuts and variations in pacing, visual (and often violent) spectacles that employ make-up, prosthetic, animatronic, digital and other special effects, and discordant or otherwise unsettling musical cues and other sound effects”.

los signos desplegados para su representación remite a un realismo de base, una transparencia semiótica, que, desde Bazin, ha dado pie a un sinfín de discusiones entre los teóricos del cine (Pérez Bowie, 2008: 109-128). La espontaneidad con la que se acomete la descodificación del discurso audiovisual permite un acceso inmediato, casi automático, a la ficción, que refuerza la credulidad y la implicación del público. Ello le exime, como decía Díaz Olmedo, de la labor de imaginarse la diégesis, situándolo, a cambio, ante un ámbito que reconoce *ipso facto*; plano al que se verá arrastrado y del que le será difícil desentenderse, al considerarlo como continuación del suyo propio. “Las imágenes”, como observaba Gubern (1979: 16-17) en su *Antropología del cine de terror*, “se imponen así al espectador con la autoridad de lo verdadero y sobre ese principio —el *make-believe*— se ha edificado todo el aparato industrial del cine concebido como espectáculo y generador de fantasías”.

Hay quien opina que la mayor parte del público del cine de terror es adolescente (Cherry, 2009: 39). Aunque se trata de una apreciación discutible, es obvio que el género goza de gran popularidad entre los miembros de este colectivo. Acaso ello se deba, entre otras razones, a que, a diferencia de otros discursos, el terror, en la superficie, no exige más que la identificación emocional con los sujetos de la ficción para lograr sus objetivos. Tal hecho, tal *facilidad*, que ya en narrativa hace que la crítica lo tache de “género trivial, ‘subliteratura’ para público inculto y con pocas aspiraciones” (Barceló, 1999: 101), se las ve en la pantalla con toda suerte de reservas. Esto mismo, a la vez, es indicio del poder del celuloide para atrapar al receptor y hacerle vivir la experiencia poco menos que *en carne propia*; porque de esto es, a fin de cuentas, de lo que se trata: el terror, igual que la comedia, invita a una experiencia, más que a una reflexión, y aunque no descarta niveles más profundos, solo la comparecencia de aquella es indispensable.

Considerado de esta manera, y sin perder de vista el citado protagonismo que los sentidos y el cuerpo ostentan en el género, el modo cinematográfico se antojaría mucho más apropiado que el narrativo-

literario para la expresión y recepción de lo terrorífico<sup>9</sup>. A la relajación del ejercicio imaginativo-intelectual del receptor —superado por el impacto sensorial— y la naturalidad con la que se manifiesta la empatía cabría añadir, además, otro aspecto, nada baladí: la oportunidad de compartir las emociones y los afectos en tiempo real. En tal comunión se cifra otro de los pilares de la recepción filmica, pues, al igual que ocurre en un filme humorístico, uno de terror acciona en la audiencia unos protocolos de actuación que, en su artificialidad, suponen uno de los placeres añadidos del consumo de esta especie de cine. Sobre ello dice Cherry (2009: 38):

*[T]he responses one observes at horror film screenings (audience members screaming, jumping in fright, clinging onto their friends, averting their look at the screen, even shouting warnings at the characters or laughing) are to a large degree play-acting or pretence. It is a performance that is expected, if not demanded by the construction of the horror film itself.*

Dicho *histrionismo comunal* pierde todo su sentido, como es lógico, en el disfrute individual, solitario, de una novela o de un cuento. En literatura, el alumbramiento de una *communitas* mínimamente similar solo es factible, me parece, en los recitales o lecturas en voz alta... los cuales, pese a todo, continúan asentándose, mayormente, en la evocación que cada oyente lleva a cabo de la narración, y apenas en lo que observan y experimentan todos conjuntamente. Nada que ver, en fin, con lo que sucede en una sala de proyecciones o en el salón de nuestra casa, frente a un televisor y acompañados de amigos o parejas.

Hay algo, de cualquier manera, que cae fuera del alcance tanto

---

<sup>9</sup>Por supuesto, todo es discutible, también esta afirmación. Yo mismo, en mi lectura de *The Girl Next Door* (1989), de Jack Ketchum, no podía imaginarme el horror que experimentarí al enfrentarme a la versión filmica de la novela. Su visionado fue, sin embargo, decepcionante. Creo, pese a todo, que ello se debió a que 1) ya conocía la historia, y a que 2) la adaptación no pasa de mediocre. En este texto, sea como fuere, me situó en un plano teórico, no de impresiones individuales.

de narrativa como de cine, y que solo se hallaría en el teatro: me refiero al contacto auténtico, basado en una contigüidad física entre emisores y receptores. Acabo de aludir a los recitales: su eficacia en términos de experiencia y emoción se debe, en buena medida, al hecho mismo de la enunciación —acometida, por lo general, con el concurso de técnicas importadas del arte interpretativo—; pero sobre todo a que se celebran en vivo, en presencia de un público con el que se comparte tanto el tiempo como el espacio. Es el planteamiento básico del teatro: da igual que no haya escenografía o que la encarnación de personajes, acciones y espacios sea precaria; en un contexto como el descrito se dan cita las condiciones elementales para la existencia de un diálogo genuinamente teatral: aparte de lo que Dubatti (2003: 9) llama *convivio* —“festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias”—, confluyen en él las circunstancias espaciales y personales imprescindibles para la constitución del fenómeno dramático.

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo”, leemos en *The Empty Space*, de Brook (2015: 21); “Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Así lo prueban, efectivamente, los recitales, que también llamamos, no en balde, *lecturas dramatizadas*: a un lado, alguien que, más que leer un texto, lo dota de vida; y al otro, un público que responde tanto desde el plano intelectual como el irracional: descodificando el discurso lingüístico y, simultáneamente, reaccionando con el instinto a los aspavientos, las modulaciones en la voz y los gestos de quien, amén de lector, es *performer*. Pensemos, sin ir más lejos, en el funcionamiento de un cuentacuentos infantil: ¿puede plantearse un evento de esta clase sin un mínimo de histrionismo en el orador? Y otra cosa, quizá más decisiva: ¿es posible concebirlo sin el ingrediente de apelación a la audiencia (cf. García Barrientos, 2012: 80-81; Dubatti, 2003: 30) e interacción con ella? Ambos aspectos remiten al modo de imitación teatral, y si bien la actuación se ha visto incorporada por el cine como una de sus señas de identidad, el otro atributo es intransferible a las demás vías

de representación. Únicamente el teatro, fundado en el *convivio*, permite, como decía, la comunicación inmediata entre emisor y receptor, el contacto *real* entre el espacio de la figuración y el de la recepción; activo del que se aprovecha, en efecto, la narración oral y que, como se verá, ofrece una enorme eficacia a la expresión del terror artístico<sup>10</sup>.

En la escena, por si fuera poco, adquiere toda su dimensión, todo su potencial participativo y vivencial, lo que decíamos que ocurría en una sala de cine ante una película de risa o terror. La *performance* con la que el público exterioriza sus emociones —que se da también en otros géneros, como el lacrimógeno—, lejos de quedarse en el patio de butacas, se proyecta hacia la escena, estableciendo un estimulante diálogo con los actores; un intercambio bidireccional que hace tambalearse las convenciones de la representación tradicional. Las posibilidades que se agolpan tras la vulneración de dichas normas —sobre todo las referentes al espacio— es uno de los principales valores del teatro frente a otros modos de expresión, en especial en el área genérica que nos ocupa.

### 3. EL ESPACIO ESCÉNICO Y EL TERROR

Cabe apuntar, en todo caso, que no siempre la escena ha sabido o ha querido sacar partido de este activo, ni en el dominio que nos ocupa ni en general. Aun cuando abundan, en la Historia, los ejemplos de piezas que atraían al espectador a la representación —sobre todo en los estratos más populares—, la verdad es que la comunicación entre ambos polos ha pasado por momentos de escaso —incluso nulo— aprovechamiento, fortaleciendo un modelo de representación en el que, como dicen los más críticos, ni siquiera importaría que el público se levantara y se fuera de la sala (Machon, 2013: 27).

Este cambio de paradigma comenzó a gestarse con el inicio de la

---

<sup>10</sup>El simple hecho de que sean las historias de miedo las más populares al calor de una hoguera y en la boca de un buen cuentista, dispuesto a agarrarnos del brazo en el clímax del relato, ya debería hacernos pensar...

modernidad y la reinterpretación de los clásicos. Determinado por una relectura *sui generis* de la mimesis aristotélica y horaciana, el teatro fue paulatinamente alejándose de sus raíces rituales y su espíritu ceremonial, los cuales habían favorecido, en la Antigüedad, la integración de los asistentes, su participación activa, en el espectáculo. “En estos rituales”, dicen Oliva y Torres Monreal (2005: 13), “los sistemas de comunicación eran intraficcional, es decir, o todos bailaban, o todos se sumergían en el mismo espíritu participativo”. El paso de los años y la creciente autoridad de preceptistas preocupados por el decoro, la verosimilitud y otras reglas de composición<sup>11</sup> dieron como resultado, entre otras cosas, el momentáneo divorcio entre ambas esferas. Arquitectónicamente, ello se vio plasmado en la aparición del teatro *alla italiana*, que se convertiría, allá por el XVIII, en el modelo espacial por antonomasia del teatro occidental. Llamado a delimitar un lugar específico para la encarnación del universo ficcional y, así, evitar su confusión con el real, su instauración supuso el cierre de la mayoría de los canales para la interacción<sup>12</sup>. Esta, reducida a fórmulas como el aparte o el guiño (cf. García Barrientos, 2012: 78-80), fue sacrificada, por paradójico que ello pueda sonar, en aras de un mayor realismo en la imitación.

Uno podría pensar que lo que se perdió por el lado de la comunicación se recuperó por el de la autenticidad, y que el naturalismo de la escena, dominante en el XIX, habría de jugar a favor de la efectividad y realismo de los espectáculos. Así se entendió, a todas luces, durante un tiempo, hasta que la llegada de la fotografía, primero, y el cine, después, puso de manifiesto las carencias del teatro en este respecto: lo grotescos y,

---

<sup>11</sup>Es muy útil, para conocer los nombres y posturas más sobresalientes en la tradición de la teoría dramática, la introducción al *reader Teoría del teatro*, de María del Carmen Bobes Naves (1997: 9-27; 9-19 para lo que va de Aristóteles hasta las poéticas del Neoclasicismo).

<sup>12</sup>“En el escenario a la italiana”, explica Pavis (1998: 171-172), “la acción y los actores están confinados en una caja abierta frontalmente a la mirada del público [...]. Este tipo de escenario organiza el espacio según el principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo que significa el universo entero por el juego combinado de la representación directa y de la ilusión”.

a la postre, estériles que se revelaban sus intentos de reproducir la realidad en todos sus detalles; tentativas que, en el peor de los casos, podían acabar distanciando al público de la historia figurada y volver la escena un ámbito artificial, anquilosado, carente de vida... cuando debería ser justo al contrario; y es que, como dice Gubern (1979: 17) al reparar en esta “paradoja de la ‘ilusión de realidad’”, en la escena, a diferencia del cine, “los actores no son sombras, sino seres de carne y hueso, y el espacio escénico y los objetos son tridimensionales”. Dicho de otra forma: el teatro no habría de esforzarse por recrear la vida, dado que él mismo está hecha de ella (cf. García Barrientos, 2012: 237).

La evolución de las artes escénicas en las dos últimas centurias ha obedecido, en buena parte, a la voluntad de recuperar esta vida perdida, aplastada por asunciones que, como el valor de la palabra, la preeminencia del texto escrito o el peso del dramaturgo, han ido enajenándolo de sus atributos originales. La reactivación de estos se ha abordado, con enorme frecuencia, desde la reflexión sobre el espacio, especialmente en lo tocante a la dialéctica entre sala y escena. El prurito de devolverlos a la convivencia e integración primordiales es, en efecto, lo que anima las empresas de directores y grupos como Artaud, Grotowski, el Living Theater o Kantor. Reunidos bajo el anhelo común de (re)ritualizar la representación, en su programa sobresale, igualmente, el de restituir el elemento lúdico, de celebración colectiva, que aquella solía tener. Con razón alude Innes (1993: 8-10) al primitivismo como uno de los rasgos definitorios la vanguardia teatral del pasado siglo; un culto a lo primitivo, desde luego, forjado desde la mirada actual de Occidente y, por lo tanto, cimentado en conceptos no siempre rigurosos —románticos, a menudo—, pero que no por eso ha desempeñado un papel menos crucial en la revitalización de la escena en la contemporaneidad<sup>13</sup>; tanto es así que el proyecto de *volver a los orígenes*,

---

<sup>13</sup>“Even for anthropologists or ethnographers, the primitive is almost always seen through a western, contemporary prism; and creative artists freely reinterpret primitive models to serve aims that would be alien to the original culture”, dice Innes (1993: 3); si bien añade: “this is far more than a cult of the superficially exotic and barbaric. In avant-garde drama [...], primitivism goes hand in hand with aesthetic experimentation designed to advance

de *recuperar la esencia del teatro* sigue presente en las propuestas más rompedoras. Entre ellas cabe destacar las iniciativas más fecundas en el área del terror teatral, partidarias de una recreación de los afectos que trascienda —aunque sin desterrarlas— la trasmisión de una historia y la empatía con unos sujetos imaginarios. Persuadidas, también ellas, de la importancia de las relaciones espaciales y personales en el espectáculo, deben su eficacia al debilitamiento de barreras físicas y conceptuales, así como al progresivo énfasis en el protagonismo del espectador; procesos paralelos en los que se distinguen tres niveles o momentos que paso a comentar.

### **3.1. Primer nivel o momento: destrucción del teatro *alla italiana***

“El teatro es el lugar menos indicado para el drama”, opinaba Kantor (2010: 176), para quien la institución erigida en torno a la representación escénica, con sus edificios consabidos y las convenciones asociadas al rito social, habrían hecho del acontecimiento escénico un acto frívolo, fósil e inofensivo. “Es imposible que el teatro, una institución aislada de la vida cotidiana, una especie de coto vedado similar a un museo, un lugar destinado y reservado para representar y dar cobijo a la FICCIÓN, sea el espacio idóneo para que la FICCIÓN y la VIDA puedan por fin entablar su diálogo”, concluía (Kantor, 2010: 176; mayúsculas del autor).

La idea del polaco enlaza con la de Artaud, que exigía la destrucción de la escena concebida al modo europeo-burgués: igualando las nociones de *crueledad* y *vida*<sup>14</sup>, definía el espectáculo como plaga y purificación brutal de cuerpo y alma. Sin profundizar en las implicaciones de estas ideas —todas ellas relacionables, en mayor o menor medida, con la

---

the technical progress of the art itself by exploring fundamental questions”.

<sup>14</sup>“Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida” (Artaud, 1978: 116-117).

ética y estética del terror<sup>15</sup>—, subyace en ambos autores un mismo deseo: sacar al público de su zona de confort, expulsarlo del dominio donde se ha acomodado y exponerlo a las emociones corporeizadas en las tablas; hacerle olvidar, en definitiva, que está en un teatro. En ello, el abandono de la configuración *alla italiana*, o al menos de la oposición frontal de público y actores, de su separación, es un primer paso básico.

Caben aquí, por lo pronto, disposiciones arquitectónicas envolventes como las que enumera Breyer (1968), o, de conservar la distribución acostumbrada, una mayor cercanía entre ambos polos; cosa que se puede conseguir recortando literalmente la distancia que los separa y haciendo del intercambio algo más íntimo. A la intimidad también contribuye la reducción de las dimensiones del espacio. Las dos posibilidades han sido exploradas a fondo en el teatro contemporáneo y poseen en el de terror un buen exponente: el Grand Guignol. Consistente en la representación de situaciones límite, abundantes en torturas y asesinatos, el auditorio que acogía los *shows* grandguignolescos, con 293 asientos, era el más reducido de París en el momento de su inauguración, a finales del XIX. El dato, que podría explicarse, hasta cierto punto, teniendo en cuenta la peculiaridad de las piezas, su condición poco menos que clandestina, apunta al ambiente cuasi familiar de las funciones; algo sin duda buscado, como un recurso para involucrar al espectador y hacerle sentir testigo a la par que cómplice de los actos cometidos en el escenario. Como dice Jurković (2013: s. p.): “The audience in this small, dark and claustrophobic space, in an ecclesiastic and tense atmosphere, becomes a witness to the horrors enacted on the stage [...]. They [los espectadores] become the witnesses as well as potential doers of the crime”; por no mencionar que, muy a menudo,

---

<sup>15</sup>Como ha demostrado recientemente Aldana Reyes (2014b), y como prueban sentencias de *Le théâtre et son double* del siguiente tipo: “Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún” (Artaud, 1978: 34); o “Propongo un teatro donde violentas imágenes quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador” (Artaud, 1978: 94). Para ahondar en la idea del terror como un género cuyo objetivo estriba, entre otras cosas, en expulsar al receptor de la zona de confort, cfr. Carrera Garrido (2018: 8).

los espectadores de las primeras filas eran salpicados por la sangre de la escena, o incluso increpados por los actores<sup>16</sup>.

Claro que, desde los años del Guignol, ha habido otras muchas, y más radicales, tentativas de relativizar, aun anular, la brecha entre público y espectáculo. Algunas han seguido insistiendo en la proximidad; otras han extremado la intimidad del intercambio, no solo empequeñeciendo al máximo el espacio del encuentro, sino reduciendo este a un único *performer* y un espectador (de ahí los dramas *one-to-one*); mientras que la mayoría ha optado por la solución más obvia: trasladar la representación a espacios naturales o, en todo caso, que en nada recordaran al aspecto de una sala teatral<sup>17</sup>. Tsitouri (2012: 208) habla de la *desterritorialización* de la escena en nuestro siglo. Como escribe, “in the turn of the century the audience has been called to follow, literally, theatre performances staged in uncanny, peculiar places; bars, warehouses, apartments, school classes, railway wagons and buses, even toilets or a detention house during the nazi occupation are only some of the spaces which have welcomed theatre performance” (Tsitouri, 2012: 207).

Nótese el adjetivo “uncanny” (*siniestros, ominosos*) para referirse a los sitios de la representación; aunque la autora no trata en concreto del teatro de terror, consideremos los efectos de la desterritorialización en nuestro terreno: un montaje en un matadero, por ejemplo, o en un hospital arrasado, en el que se haga uso de las instalaciones y donde el público no

---

<sup>16</sup>Quigley (2011) habla, por su parte, de los desmayos de los espectadores durante el espectáculo como una forma de participación. Esto, de cualquier manera, tendría más que ver con el tercer nivel descrito en este artículo, así como con el intercambio, la *performance*, que mencionábamos al final del capítulo anterior.

<sup>17</sup>En este particular se habla de *found spaces* o, en un sentido un tanto diferente, *site-specific theatre*, o sea, la organización de espectáculos en lugares específicamente pensados para la ocasión y destinados a una única obra; ámbitos urbanos o naturales que, desprovistos de límites definidos y ajenos a la distribución convencional, evoquen en el espectador significados diversos, adecuados a cada caso. Cfr. Molanes Rial (2017) y las reflexiones de Machon (2013: 123-142) en torno al espacio en las prácticas inmersivas. “You don’t know what’s the performance space and what’s the everyday space”, dice (Machon, 2013: 54).

disponga de un emplazamiento asignado previamente; al contrario, que se vea forzado a moverse de un cuarto a otro, empujado por el desarrollo de la acción e incluso perdido en su trazado. Como dice Rubio (2015: 199) en alusión a los lugares prototípicos del terror: “los espacios teatrales deberían asimilarse a estos, siendo recorridos por los espectadores, sin que estos sepan en qué momento el horror se hará presente, produciendo así en ellos la sensación de incertidumbre y el miedo a lo desconocido a lo largo del trayecto”. Algo semejante a lo descrito es, ni más ni menos, lo que yo mismo viví hace pocos días, en el espectáculo *Nanã II: Redención* (2018), de la compañía Con Alevosía Teatro<sup>18</sup>. Celebrado en las inmediaciones de Pola de Laviana (Asturias), los actores nos arrastraban como a prisioneros de guerra a una casa destartalada, en cuyas dependencias tenía lugar el drama. Si bien es cierto que, *stricto sensu*, estábamos más próximos a los tipos que describiré a continuación —dado que los asistentes éramos asumidos al estatus de personajes e interpelados en varios pasajes—, la interacción, en realidad, era escasa, y lo que primaba era la deslocalización del público (como que habíamos sido conducidos con las cabezas cubiertas...). Me sirve, en cualquier caso, para defender que la ruptura de la representación convencional, efectuada en un auditorio —artificial en su naturaleza y previsible en su funcionamiento—, es altamente eficaz para la activación de los afectos.

Cabe recordar de nuevo, en este punto, a Kantor, que, hablando de sus tentativas *desterritorializadoras*, alude así a los espectadores: “habían sido atraídos con tretas a ese LUGAR REAL, y abandonados en él a su suerte, sin la defensa ni la protección que normalmente dispensan la ILUSIÓN y la DISTANCIA” (Kantor, 2010: 199; mayúsculas del autor). Por desgracia, continúa, “[l]a amenaza, la exposición a la sorpresa y al peligro creó una especie de estado masoquista cada vez más insoportable; sobre todo porque ese nuevo placer del espectador, con sus dosis de escalofrío, era en realidad falso e inseparable de la certeza de que el peligro era ficticio y la amenaza fabricada y fingida”; ante lo cual resuelve: “Había

---

<sup>18</sup><http://www.conalevosiateatro.com/redencion> [19/07/2018].

que buscar otras zonas vírgenes” (Kantor, 2010: 199-200).

Así, justamente, debe funcionar un teatro de terror que de verdad quiera explotar al máximo su especificidad, los mecanismos intransferibles del modo dramático: evitando que el público se relaje —como, de hecho, pasó a ratos en la pieza recién mencionada—, impidiéndole, a todo trance, acceder a reductos —mentales y materiales— en los que pueda afirmar su seguridad y repetirse que todo es mentira. Claro que es mentira; el teatro, aun así, tiene la facultad de jugar con los límites entre lo verdadero y lo falso como los demás modos no pueden, y es a esto a lo que debe, a mi entender, acogerse el terror en las tablas: más que a erigir una historia con ingredientes espeluznantes o desagradables —o aparte de ello—, a interpelar al público directamente, haciéndole partícipe de los eventos figurados, de forma que sienta resquebrajarse sus certidumbres ontológicas<sup>19</sup>. En esto consiste el segundo nivel o momento: la ruptura de la cuarta pared y el simulacro de fusión de planos de existencia; efectos que son el buque insignia de una línea en boga en los escenarios de Occidente —mas practicada desde hace mucho tiempo—: el teatro inmersivo.

### 3.2. Segundo nivel o momento: el teatro inmersivo

Estrechamente relacionada con la desterritorialización (como veíamos a propósito de *Nanä*), la inmersión del público lo lleva a penetrar, literalmente, en el espacio de los sujetos ficcionales. Cuestionando su acostumbrado papel contemplativo, se ve integrado en la acción, por medio de las apelaciones de los personajes y la atracción física hacia el ámbito ocupado por aquellos: el *espacio dramático*, como lo denomina García Barrientos (2012: 154) —fusión del *escénico* y el *diegético* o *fictional*—,

---

<sup>19</sup>Los paralelismos con el funcionamiento del relato fantástico según la teoría de Todorov, fundada en la duda epistemológica, saltan aquí a la vista. Ello confirma que en absoluto se debe despreciar dicho marco al hablar del terror, así sea en la escena o en general. Ya en un trabajo anterior, relativo a las casas del terror —que en breve mencionaré—, se demostraba la validez de dichos principios para entender la eficacia de tales espectáculos/dispositivos (Carrera Garrido, 2014: 149-155).

o, en terminología de Pavis (1998: 174), el *espacio lúdico* o *gestual*, “construido a partir de la actuación” y “en perpetuo movimiento”. Esta *absorción* no implica, aun así, que, como pretenden los más entusiastas de la inmersión (Machon, 2014: 44), el espectador se vuelva automáticamente activo, que disfrute de libertad para moverse a su antojo en el plano de la ficción, o que pueda alterar mínimamente el conjunto; como dice Bouko (2014: 264), “interactivity is a rather rare mechanism among immersive performances”. Ello no obsta para que la conversión de la audiencia en ente escénico y el consiguiente solapamiento de esferas ontológicas tenga poderosos efectos, algunos propicios a la expresión del terror.

“To be inside the work, not just its physical and temporal space but inside it as an aesthetic, affective, phenomenological entity gives a different aspect to the idea of a point of view, and of action”, reconoce White (2013: 16-17), mientras que la aludida Bouko (2014: 260) señala la fisicidad de la escena como factor decisivo respecto a otros modos: “Dramatic immersion distinguishes itself from literary immersion by the tangibility of the world into which the individual is plunged”, dice, “as opposed to the world of literature into which the reader is absorbed”. Es una precisión importante, extensible al cine y a la navegación por mundos virtuales (de cuya teorización proviene, no en vano, el término *inmersión*); por mucho que se desarrolle la tecnología 3D o que se fomente la impresión de estar sumergido en la ficción, siempre faltará, en estas formas imitativas, el contacto con cuerpos sólidos, inertes y, sobre todo, animados. En contraste, el teatro, arte corpóreo por excelencia, posee un inigualable potencial, susceptible de traducirse en experiencias sensoriales y afectivas de primer orden. Así lo demuestra, mejor que ningún otro, el teatro inmersivo. Según Machon (2013: 46), estamos ante “a particular strand of (syn)aesthetic practice”, en el sentido de que “it manipulates the explicit recreation of sensation through visual, physical, verbal, aural, tactile, haptic and olfactory means” (Machon, 2013: 107). Gracias a esto, aun cuando el tránsito hacia el dominio ficcional no se efectúa sino en un nivel de simulación, se impone con incomparable fuerza la faceta visceral,

que agita al asistente como lo haría en su existencia cotidiana y genera en su ánimo una idea de riesgo, de peligro físico, inconcebible en otros modos.

Es esta impresión de amenaza el aspecto más aprovechable en la formulación de una estética del terror específicamente teatral. Aunque aquella no se plasme en agresiones auténticas, sí que puede acoger todo un repertorio de interacciones con la audiencia que la hagan temer por su integridad. Contra esto, asegura Machon (2013: 40) que “in order to address challenges that might exist in the work and to open up the possibilities for involvement, there are ‘rules of engagement’ that underpin the experience, involving clear, even if tacit, guidelines [...] that make the immersive world a safe environment”. Con todo y con eso, admiten los propios practicantes de teatro inmersivo que tal seguridad es relativa, y que, en la posibilidad de tocarse y suscitar una sensación de amenaza real, reside uno de los principales atractivos de esta forma teatral. Así lo explica, por ejemplo, Randy Weiner, productor del popular espectáculo inmersivo *Sleep No More* (2011), de la compañía británica Punchdrunk:

*It's not safe. I guess, what we've created is an environment where really things can go wrong [...]; when you're safely on your own side, the audience is here and the performers there, that's one thing; but when you're right on top of each other [...], anything can happen, and that audience member who doesn't understand the rules can get too involved in a scene and a performer can get frustrated if an audience member is in their way<sup>20</sup>.*

Parte de las palabras de Weiner las refrenda Shank (1992: 180) en su glosa de uno de los dispositivos de *La Fura dels Baus*, exponente

---

<sup>20</sup>La cita procede de un vídeo documental producido por American Theatre Wing y titulado, simplemente, “Immersive Theatre”. Se puede ver aquí: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_C5i6vy3Lyw](https://www.youtube.com/watch?v=_C5i6vy3Lyw) [19/05/2018]. En cuanto a las declaraciones reproducidas, se encuentran entre el minuto 10.05 y el 10.28.

de desterritorialización e inmersión *avant-la-lettre*: SUZ/O/SUZ (1985). Representado en un almacén, los asistentes debían permanecer en movimiento para escapar de plataformas móviles y de los objetos que los *performers* les lanzaban: "Evidence of the danger became clear at the performance I attended when a spectator was hit on the knee by one of these objects", observa, y añade: "The spectators were also in danger of being hit by animal viscera and buckets of 'blood' which the performers throw at each other as they run through the audience".

Júzguese lo que una interacción de estas características, en la que el público siente en su propio pellejo el riesgo de ser agredido (aun si esta agresión no sea seria y existan medidas para evitar complicaciones genuinas), puede llegar a aportar a la modalidad del terror, en la que la violencia corporal ocupa, como sabemos, un lugar prominente. No es común, a decir verdad, notar las virtualidades de la escena inmersiva en este sentido<sup>21</sup>: la mayoría de testimonios se centra en los intercambios *positivos* y su espíritu revitalizador, que redundaría en un mejor entendimiento del otro y en la reconexión con el propio yo. Bien, ello no tiene por qué ser siempre de esta manera: las emociones a priori negativas también pueden tener cabida y peso en esta área de la representación y comunicación escénicas. Pensándolo bien, hasta es posible que sean más productivas: a mi entender, el miedo, el terror, es una de las vías más inmediatas y fructíferas para alcanzar el *chute adrenalítico* que, en teoría, procura el teatro inmersivo; máxime cuando el *show* impone sus normas y el público se ve sometido a los caprichos de intérpretes y director.

Tampoco esta tiranía del espectáculo suele reconocerse al

---

<sup>21</sup>Una notoria excepción, hallada tras la primera versión de este texto, serían los artículos —no académicos, eso sí— de Winters (2017a, 2017b) alojados en el portal *Haunting* (<https://www.haunting.net>). De reciente creación y expresamente consagrado al teatro de terror inmersivo, es una valiosa guía para los espectáculos celebrados en Norteamérica. También en España existe una comunidad de semejantes características —Ocio Terror (<https://ocioterror.es/>)—, cuya presentación no puede ser más reveladora: "Tu guía de experiencias de terror: *escape room* de terror, pasajes, eventos Halloween, teatro inmersivo y mucho más".

caracterizar el teatro de inmersión: como si admitir su existencia significase devolver al espectador al estado de alienación en el que, presuntamente, se hallaba antes de la ruptura de la cuarta pared. Lo cierto, empero, es que muchos de estos montajes, aun atrayendo al respetable al plano de la ficción, siguen *manteniéndolo a raya*, diferenciado de los verdaderos actores y con un escaso margen de movimiento, sujeto a las disposiciones de un plan predeterminado. Es algo que, en situaciones extremas —cuando todo ha sido predispuesto y la flexibilidad es nula—, puede generar reacciones opuestas a las que, en principio, se perseguían: ansiedad, inhibición, rechazo, etc. “Whether incorporated into the imaginary world, as in immersive theater, or kept at a distance [...], the individual is often subjected to a fear-inducing aesthetic which inhibits his actions”, confirma Bouko (2014: 266), que poco más abajo añade que “the dramaturgy of anxiety is better suited to inhibiting the participant than to encouraging proactive behaviour” (Bouko, 2014: 267).

Sin duda, es una perspectiva desalentadora para quienes reivindican la autonomía y capacidad de decidir del público *inmerso*. Para nosotros, por el contrario, dicha “estética del miedo” —como la bautiza la misma investigadora (Bouko, 2014: 266)— se sugiere especialmente oportuna. Los espectadores asumen el papel de víctima, como personajes arquetípicos de una ficción de terror, y, expuestos a lo que el recorrido les depara, se dejan arrastrar de un sitio a otro, regocijándose —por paradójico que esto pueda parecer— con la sensación de amenaza y cerco constantes. Tal es la lógica, por ejemplo, de los túneles, pasajes o casas del terror (*haunted attractions*, en inglés, o simplemente *haunts*), forma escénica que, no por ubicarse en zonas alejadas de la producción artístico-cultural y estar asociada a la industria del entretenimiento, deja de presentar todos los rasgos del teatro inmersivo; de encarnar, de hecho, la mejor realización de este en la esfera de lo terrorífico (cfr. Carrera Garrido, 2014 y Winters, 2017a).

Las casas del terror, por si fuera poco, incorporan un ingrediente sistemáticamente desdeñado en las iniciativas más vanguardistas, o *posdramáticas*: el mantenimiento de la diégesis, aun de una línea

argumental, a lo largo de la duración de la experiencia<sup>22</sup>; detalle que garantiza, en toda su dimensión, el desdoblamiento inherente al fenómeno dramático, y permite a los asistentes disfrutar tanto de lo vivido en carne propia como de lo narrado en el relato. En otras palabras: conservan lo mejor de la lectura o el visionado de una obra de terror, con todos sus valores estéticos y emocionales, con sus personajes e intrigas, y le añaden el impacto de la vivencia.

La inmersión así considerada constituye, en resumidas cuentas, una potente vía para la canalización del terror en las tablas. Merced a ella, el público se ve arrojado, en primera persona, a universos de pesadilla, que lo rodean y hostigan en todos y desde todos los sentidos. Que su albedrío esté recortado y su bienestar (*o malestar*) dependa de otros agentes no se sugiere aquí como un problema, ni supone, en modo alguno, una regresión al lugar pasivo y, sobre todo, distanciado que solía ocupar en el teatro convencional; lejos de eso, este nuevo papel conviene a la perfección al género estudiado.

No siempre es así, cabe conceder, y del mismo modo que en el cine o la literatura de terror existen héroes, personajes activos, que luchan contra los monstruos y desvelan los enigmas, también en el teatro es factible reforzar la *agencia*, o capacidad de actuación, del espectador, haciendo de él un *participante*, (casi) al mismo nivel que los personajes de la ficción. Es lo que White (2013) llama *estética de la participación o invitación*, y que, como vimos, puede darse o no en la inmersión. Se trata del tercer, y definitivo, nivel o momento en el uso del espacio y la interacción para la

---

<sup>22</sup>El abandono de una idea de narración clásica es, en efecto, una de las constantes en el teatro inmersivo, relacionada con el rechazo de la palabra o el texto previo (Machon 2013: 97). Incluso cuando las propuestas parten de obras clásicas —como es el caso de *Sleep No More*, inspirada en *Macbeth*, o, del mismo grupo, *The Masque of the Red Death* (2007), basado en el cuento de Poe—, “the narrative remains opaque” (Worthen, 2012: 91). La inmersión del espectador en el ámbito escénico, por otro lado, abre la puerta a la improvisación y las modificaciones de una representación a otra. Este, dice Machon (2013: 63), “is able to fashion her own ‘narrative’ and journey”; y aunque sabemos que esto no siempre ocurre, es cierto que no abundan las estructuras estables o racionalmente organizadas de la acción.

creación de emociones y afectos propios del terror estético. Veámoslo en el siguiente, y último, apartado.

### 3.3. Tercer nivel o momento: la participación

De acuerdo con el aludido White, el teatro participativo es común en contextos infantiles o educativos; también se ha usado con fines de concienciación política, como evidencia el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, o como vía para recuperar el carácter ceremonial de la escena; cosa de lo que serían buenos ejemplos montajes como *Paradise Now* (1968), del Living Theater, o las experiencias del último Grotowski. Por mi parte, sugiero que la estética de la participación es aplicable a un teatro cuyo fin primero consista en aterrar al espectador; sin reducirlo, eso sí, al papel de víctima que recién veíamos. Aquí este se ve investido de un *horizonte de participación* mucho mayor que en una función al uso o solo inmersiva. De tal horizonte dice White (2013: 59) que, como el de expectativas de Jauss y Gadamer, “is a limit and a range of potentials within that limit, both gaps to be filled and choices to be made”; pero, a diferencia de aquel, “these gaps and choices are about action rather than interpretation”. Es decir: ya no es que se autorice o siquiera se anime a la concurrencia a participar; es que su intervención es vital para el éxito de la obra, en ella reside su razón de ser<sup>23</sup>.

Esta colaboración se ha comparado con la hipótesis de la *opera aperta* propuesta por Eco para la literatura (cf. Machon, 2013: 113-116) y, en general, con los esfuerzos del lector para interpretar el sentido último de una pieza, los cuales lo convertirían en una suerte de coautor de esta. En el teatro, la participación permitiría al espectador abandonar de una vez por todas su tradicional rol pasivo e incorporarse al ámbito escénico como un sujeto más de la representación, dotado de los mismos atributos

---

<sup>23</sup>Aunque se presente como una gradación, cabe aquí advertir que, igual que antes mantenía que no toda inmersión es participativa, tampoco toda participación es inmersiva (White, 2013: 169; Machon, 2013: 99).

y privilegios que los seres de la ficción. Si en la inmersión aún era patente, en muchos casos, la brecha entre ambos polos —o sea, la prevalencia de la cuarta pared<sup>24</sup>—, en el paradigma escrutado asistimos, se supone, al total derrumbamiento de barreras y a lo que muchos creen *la democratización de la escena*. Es el caso del mentado Boal, para quien el hecho mismo de ser espectador es una condición despreciable, por alienante, castradora, impositiva. Su visión remite no solo a la tiranía de los intérpretes sobre los que los observan, sino también a la del autor (dramaturgo o director) y su obra, que se presentaría, de acuerdo con esta concepción, ya acabada, lista para una recepción sin posibilidad de réplica:

*Sí, esta es, sin duda, la conclusión: ¡“espectador”, qué mala palabra! El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador; sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo [...]; el espectador del teatro popular (el pueblo), no puede seguir siendo víctima pasiva de esas imágenes (Boal, 1989: 58).*

Postura parecida, más cercana en el tiempo, sostiene la especialista en *one-to-one performances* Rachel Zehiran (2009: 3), que piensa que en estas el espectador ha de tener el derecho “to collaborate (to greater or lesser degrees) with the performer so that the two people create a

---

<sup>24</sup>Es muy significativo, a este respecto, lo que apunta uno de los directores de *Sleep No More* —Felix Barret— sobre las máscaras que debían ponerse los espectadores: “Handing out the masks is like assigning seats in an auditorium. It establishes each individual as part of an audience, and creates a boundary between them and the action” (*apud* Worthen, 2012: 94). Por su lado, y en la misma línea, Worthen (2012: 95) cuestiona la supuesta agencia concedida al público: “We can eat the candy and wander the space, but we are less the agents of the performance than its furniture”, comenta.

shared experience—responsive and dialectic as opposed to imposed and prescribed”; mientras que Machon (2013: 120) defiende que “[t]his creative agency has the potential to lead to a political agency on an individual or collective level”.

Opiniones como las citadas evidencian la confianza en el poder liberador, tanto en un plano estético como ideológico, de la ruptura de barreras. Este ha sido, no obstante, puesto en duda por el filósofo Jacques Rancière, para quien la abducción del espectador al ámbito escénico y la atribución de un papel activo en el drama no son garantía de su despertar crítico: este puede plantearse, arguye, desde su lugar acostumbrado, distanciado de la acción, en tanto que su expulsión de dicho coto puede conducir a la banalización. “¿Pero no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia?” (Rancière, 2010: 18).

Para nuestros intereses, que la conversión del público en participante y cocreador del espectáculo resulte o no en su emancipación es algo, hasta cierto punto, irrelevante. Igual que antes defendía que su sometimiento a una serie de parámetros prefijados no tenía por qué ser improductiva, en cuanto podía revertirse en beneficio de una experiencia semejante a la que sufren los protagonistas de la ficción terrorífica, apuesto ahora por una forma de participación eminentemente lúdica, capaz de incrementar la intensidad de la vivencia sensorial y afectiva. Así, si vernos como víctimas desencadenaba las emociones elementales del terror, sabernos investidos de una carga de agencia, por limitada que esta sea, supone una fuente de excitación adicional y un marcado énfasis en la condición de juego del intercambio teatral.

No conviene olvidar, a cuento de la cuestión de la agencia (o *agentividad*), que la teorización sobre la inmersión y la participación proviene, en buena medida, del universo de los videojuegos, y que uno puede ir al teatro solo para poner a prueba sus emociones y, en última instancia, pasárselo bien. Es un detalle que parecen subestimar los principales defensores de estas formas dramáticas, por cuanto, se diría,

desacredita las pretensiones artísticas, intelectuales, ideológicas, de los espectáculos más experimentales y exigentes. En ellos, no solo se llama al público a jugar, sino que, en línea con lo que quería Boal, se busca hacerle olvidar del todo su estatus *espectatorial*. Al respecto, es revelador el juicio de Machon (2013: 68-69) sobre los “Murder Mystery Breaks” (juegos teatralizados al estilo *cluedo*). Si bien reconoce que son “fun, themed stays-away”, en ellos, dice, “there is always a clear dividing line between fact and fiction, between spectator and event”; nada que ver, pues, con los genuinos espectáculos inmersivos-colaborativos, “which aim to blur the boundaries between life and art, and are carefully constructed as such”.

Aceptando que, en principio, la diferencia en términos estéticos y discursivos es evidente, creo que la discriminación parte no tanto de una realidad cuanto de prejuicios relacionados, precisamente, con la modalidad de participación y, en no menor medida, con la temática y ámbito genérico de los espectáculos criticados (entre los que podríamos incluir los terroríficos, a menudo centrados en un asesinato); también con el hecho de que estos preservan de manera más palmaria la ficcionalidad, a menudo incluso una narrativa perfectamente discernible; y digo “más palmaria” porque creo que hasta en las empresas más experimentales y rupturistas prevalece una barrera entre lo que es real y lo que no. No importa lo movable o permeable que sea: siempre está ahí, haciendo de la indistinción total algo, en puridad, inalcanzable y, bien mirado, indeseable. Admitir lo contrario —esto es, llevar a sus últimas consecuencias la mezcla de esferas y atribuciones de los agentes— sería atentar contra la esencia del teatro, contra lo que lo distingue de otras ceremonias o rituales colectivos. Ello es predicable de los montajes inmersivos, pese a la convivencia física en un mismo espacio-tiempo —físico y ficcional—, pero también de los participativos, a despecho de la igualación que señalan sus teóricos y practicantes; y por si quedan dudas, aclara el propio White (2013: 160): “when we become audience participants we remain audience members”; y es que, explica, “the participant is simultaneously *the performer*, the one who enacts the performance through choice, *the performance* that emerges

from their own body *and the audience* as they view it” (White, 2013: 161; cursiva del autor).

En resumen: la participación o colaboración del espectador plantea estimulantes posibilidades a una experiencia más directa del espectáculo, beneficiándose del carácter físico, tangible, de la escena, y generando en el espectador una impresión de agencia e indiferenciación de planos y roles. Esta, según algunos, puede dar lugar a la activación de su conciencia crítica, al verse liberado de las ataduras del teatro convencional. Ahora bien, tal liberación se basará siempre en un espejismo más o menos logrado: hasta en los casos de participación más activa, el asistente seguirá en su posición de mirante —así sea él quien hace avanzar la acción—, y actores, autores, directores, escenógrafos, en la de verdaderos artífices y transmisores del conjunto, por abierto e interactivo que se presente. En cuanto a la ficcionalidad, se mantendrá como un factor diferencial: con independencia de lo lejos que se lleve la tensión con la realidad y por mucho que se distancie de una organización en forma de trama, su permanencia será condición *sine qua non* de la experiencia estética. Ello, sin duda, relativiza el potencial emancipador de la participación (sin desacreditarlo del todo, cabe advertir), mas no el meramente lúdico (que también reivindicaban, no lo olvidemos, los grandes vanguardistas del XX): el mismo se ve fortalecido, traído a un primer plano de importancia, en las experiencias que más nos interesan.

De nuevo, la práctica precede a la teoría, y existen multitud de propuestas que han dado el salto de la interacción básica que es asustar, asquear o agredir mínimamente<sup>25</sup> a la exhortación a participar para que la

---

<sup>25</sup>O no tan mínimamente. En uno de sus artículos, habla Winters (2017b) de los *extreme haunts*, donde el asistente firma un documento en el que da su consentimiento para ser vapuleado por los actores y sometido a todo tipo de vejaciones. El ejemplo más polémico en este sentido sería la atracción, situada en San Diego, McKamey Manor (<https://www.mckameymanor.com/>). Criticada por el uso de violencia extrema —evidente en los vídeos promocionales (<https://www.youtube.com/watch?v=vl6CGIBVpCA&t=161s> [19/05/2018])—, es, aun así, uno de los lugares predilectos de los fans de esta forma escénica (los llamados *haunters*).

acción progrese. El mecanismo se puede, en efecto, encontrar en muchos espectáculos interactivos actuales, que se precian de ser los primeros en incluir tal rasgo en sus montajes (como sería el caso de La Caja del Terror de Madrid, en cuya página leemos: “Siempre serás el protagonista de una historia llena de sorpresas y 100% inmersiva”)<sup>26</sup>. No es, empero, ninguna novedad, ni en España ni, mucho menos, en el resto del mundo. Ya en las casas del terror más sofisticadas, el papel de los asistentes no se limitaba a gritar o salir huyendo; también se esperaba que tomaran ciertas decisiones y que, como en una de aquellas novelas de “Elige tu propia aventura” o en los videojuegos de aventura gráfica, se decantasen por un camino u otro, por una interacción u otra, por un acompañante u otro; todo ello para arribar al clímax de una ficción que se mantenía intacta. Sirvan como muestra, en el territorio peninsular, los montajes del grupo, también madrileño, Factoría de Terror: *Llantos en la noche* (2007) o *Experimento Fear 2.0* (2009), sobre todo. En el último, ambientado en un psiquiátrico, se generaba la ilusión de integrar a los asistentes en pie de igualdad con los personajes, al requerirles, en pasajes puntuales, que actuasen o expresasen su opinión; mientras que en el otro, escenificado en los cuartos de una casa rural, los participantes debían ayudar al inspector protagonista a resolver un crimen<sup>27</sup>. Sin llegar a encarnar a personajes individualizados de la diégesis —eventualidad no descartable, de todos modos—, su incursión no se limitaba, pues, a seguir dócilmente a los intérpretes y reaccionar a los estímulos; eran parte insustituible de la acción.

---

<sup>26</sup><https://www.lacajadelterror.com> [19/05/2018].

<sup>27</sup>Actualmente, la compañía se halla inactiva y la página web ha sido dada de baja (si bien su creadora me ha confiado su deseo de volver pronto a la acción). Por suerte, aún se puede acceder al blog (<http://elespectaculodelterror.blogspot.com> [19/05/2018]) y a sus perfiles de Facebook (<https://www.facebook.com/factoriadeterrormiedo> y <https://www.facebook.com/factoriadeterror> [19/05/2018]), donde hay multitud de fotos y otros materiales de sus espectáculos.

#### 4. CONCLUSIÓN PROVISIONAL: EL MÁS ALLÁ

Espectáculos como los de la Factoría y, en menor medida, los de los otros grupos citados son interesantes porque reúnen los tres niveles presentados, sin renunciar a hilar una narración o despojar por completo al público de su faceta de mirante. Representan, así vistos, el más elevado grado de explotación del teatro en sus tratos con el terror físico; lo cual no significa que no exista un más allá, un escalón aún más hondo que, sin embargo, hace peligrar, ahora sí de manera preocupante, la naturaleza dramática de la experiencia. Lo hace, justamente, por extremar la vertiente participativa y lúdica del evento, al punto de colocar al otrora espectador en el centro de la acción y minimizar su rol de observador; haciendo de él el protagonista absoluto y proponiendo su interacción más como juego que como actuación, abierta a la contemplación. Pienso en iniciativas como las *zombie walks* o *survival zombie*<sup>28</sup>, los *dark rides* (suerte de montañas rusas temáticas)<sup>29</sup>, los juegos de rol en vivo (también llamados *LARP*, o *Live Action Role Play*) o, mejor aún, las *escape rooms*, que, a pesar de incluir, también ellas, las facetas descritas —es decir, la inmersión y la participación<sup>30</sup>— y presentar un hondo interés en el tema del espacio, caen

---

<sup>28</sup>Véase la página web del evento: <http://survivalzombie.es>. La cadena de televisión Dark lo presenta, en la suya, como “una experiencia inmersiva que nos da la posibilidad de cumplir nuestros deseos más macabros e irracionales”, y comenta: “Cada semana, Survival Zombie conquista una ciudad española, convirtiéndola en el escenario de una película de terror post-apocalíptico, en el que los participantes deben procurar luchar con los ‘buenos’ y ganar a los ‘malos’” (<http://darktv.es/blog/5-los-pasajes-del-terror-mas-perturbadores-del-planeta> [19/05/2018]).

<sup>29</sup>Sobre esta forma, véase el interesantísimo artículo de Ndalians (2010), cuyas tesis en torno a la estética del terror de Carroll (2005) y su sentido en los *rides* sirven, igualmente, para los espectáculos aquí descritos. Verbigracia: “Horror rides focus [...] on the affective assault on the participant [...]. For the horror rider, the fear of death and bodily destruction is one step closer to being a real threat” (Ndalians, 2010: 22).

<sup>30</sup>Significativamente, la charla de TED titulada “The Power of Immersive Entertainment” cita las *escape rooms* como ejemplo de este paradigma (<https://www.youtube.com/watch?v=XfHL4xEuolc> [19/05/2018]). También la mencionada Caja del Terror incluye en su repertorio “La Criatura”, una “terror escape room” inspirada en los mundos de Lovecraft (<https://www.lacajadelterror.com/la-criatura> [19/05/2018]); y si miramos a la

del lado de lo parateatral; un dominio aún por explorar, sobre el que pesan, me temo, prejuicios de todo tipo, pero que, como los aquí escrutados, goza de una creciente popularidad y ofrece jugosas alternativas a la estética del terror. Así trataré de probarlo en futuros trabajos. En el que aquí termina se han examinado, en la teoría y en la práctica, las diversas vías por las que el teatro puede hacer llegar el terror al público sin perder su esencia; al contrario, sacando el máximo partido de las especificidades del modo escénico. La intención ha sido tanto teorizar en torno a estos extremos como visibilizar las realizaciones ya existentes. Sobre esta base, se pretende seguir construyendo un discurso crítico que normalice la presencia del teatro en los estudios hispánicos acerca de géneros no miméticos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDANA REYES, X. (2014a). *Body Gothic. Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Cardiff: University of Wales Press.
- \_\_\_\_\_. (2014b). "Artaud's Theatre of Affect: From Cruelty to Horror", *Actual Virtual Journal* 18.1, <https://www.youtube.com/watch?v=UWdxQ53A56k> [27/04/2018].
- \_\_\_\_\_. (2017). *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Londres: Palgrave Mcmillan.
- ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BARCELÓ, E. (1999). *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag.
- BELEVAN, H. (1976). *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la expresión de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona:

---

citada comunidad Ocio Terror, veremos que esta forma ocupa un lugar prominente en la agenda y las reseñas recogidas.

Anagrama.

- BLOOM, C. (2015). "Horror Fiction: In Search of a Definition". En *A New Companion to the Gothic*, D. Punter (ed.), 211-223. Oxford: Wiley-Blackwell.
- BOAL, A. (1989). *El teatro del oprimido*. México D. F.: Editorial Patria.
- BOBES NAVES, M. del C. (1997). "Introducción a la teoría del teatro". En *Teoría del teatro*, M. del C. Bobes Naves (comp.), 9-27. Madrid: Arco / Libros.
- BOUKO, C. (2014). "Interactivity and Immersion in a Media-Based Performance". *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 11.1, 254-269, <http://www.participations.org/Volume%2011/Issue%201/15.pdf> [28/04/2018].
- BOZZETTO, R. (2005). *Passages du fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BREYER, G. A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BROOK, P. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CAILLOIS, R. (1970). "Introducción". En *Antología del cuento fantástico*, R. Caillois (ed.), 7-19. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Madrid: Renacimiento.
- CARRERA GARRIDO, M. (2014). "Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 2.2 (monográfico "Teatro fantástico. Siglos XX y XXI"), 129-158, [https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal\\_a2014v2n2/brumal\\_a2014v2n2p129.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2014v2n2/brumal_a2014v2n2p129.pdf) [27/04/2018].
- \_\_\_\_\_ (2016). "Miedo, teatro y España: soluciones a una ecuación insólita". En *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, N. Álvarez Méndez, A. Abello Verano & S. Fernández Martínez (eds.), 83-102. León: Universidad de León.
- \_\_\_\_\_ (2017). "De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente

- a la representación del terror fantástico”. En *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*, A. Boccuti (ed.), 67-89. Turín: Università degli Studi di Torino (Anejos de *Artifara*), <http://www.aispi.it/wp-content/uploads/Anejos-1.pdf> [28/04/2018].
- \_\_\_\_\_ (2018). “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”. *Studia Romanica Posnaniensia* 45.2, 5-20.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- CESERANI, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- CHERRY, B. (2009). *Horror*. Londres & Nueva York: Routledge.
- DE BENI, M. (2012). *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- DÍAZ OLMEDO, J. (2011). “Un posible futuro para la literatura de terror”. *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 13, 23-27, [http://www.revistahelice.com/revista/Helice\\_13.pdf](http://www.revistahelice.com/revista/Helice_13.pdf) [27/04/2018].
- DUBATTI, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- FRANK, F. (2001). “Gothic Drama (1768-1830)”. En *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*, D. H. Thomson y J. G. Voller (eds.), 147-164. Westport: Greenwood Press.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Edición corregida y aumentada*. México: PasodeGato / Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- GUBERN, R. (1979). “Primera parte”. En *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, R. Gubern & J. Prat, 9-46. Barcelona: Tusquets.
- HAND, R. J. & WILSON, M. (2002). *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press.
- INNES, C. (1993). *Avant-Garde Theatre 1892-1992*. Londres & Nueva

York: Routledge.

JACKSON, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen.

JURKOVIĆ, T. (2013). “Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment”. [SIC]—*A Journal of Literature, Culture and Literary Translation* 1.4 (“Coded Realities”), 1-15, <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=208> [28/04/2018].

KANTOR, T. (2010). “El lugar teatral”. En *Teatro de la muerte*, 149-212. Barcelona: Alba Editorial.

LÓPEZ SANTOS, M. (2010). *El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html) [07/07/2018].

LOSILLA, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

MACHON, J. (2013). *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

MOLANES RIAL, M. (2017). “El lugar del espectador en las prácticas *site-specific* en la escena actual”. *Don Galán. Revista de investigación teatral* 7, [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/pagina.php?vol=7&doc=1\\_9&el-lugar-del-espectador-en-las-practiccas-site-specific-en-la-escena-actual-monica-molanes-rial](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/pagina.php?vol=7&doc=1_9&el-lugar-del-espectador-en-las-practiccas-site-specific-en-la-escena-actual-monica-molanes-rial) [28/04/2018].

MORALES, A. M. (2004). “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”. En *Odiseas de lo fantástico*, A. M. M. & J. M. Sardiñas (eds.), 25-37. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.

NDALIANIS, A (2010). “Dark Rides, Hybrid Machines and the Horror Experience”. En *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, I. Conrich (ed.), 11-26. Londres: I.

B. Tauris & Co Ltd.

- OLIVA, C. & TORRES MONREAL, F. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. (2014). "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3.6, 138-168. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73/68> [07/07/2018].
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- QUIGLEY, K. (2011). "Theatre On Call. Participatory Fainting and Grand Guignol Theatre". *Performance Research* 16.3, 105-107.
- RABKIN, E. (1976). *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RICHARDSON, J. N. (2015). *Horror Theatre: Investing in the Aesthetics of Horror as a Theatrical Genre*. Nueva York: Columbia University, <https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:187704> [07/07/2018].
- ROAS, D. (2006). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RUBIO, A. (2015). "El terror en el teatro". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 24, 198-199.
- SHANK, T. (1992). "The Shock of the Actual: Disrupting the Theatrical Illusion". En *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, P. D. Murphy (ed.), 169-181, Westport: Greenwood Press.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F.: Premia.

- TSITOURI, R. (2012). "A [New] Space for Contemporary Drama?". En *Theatre Space After 20th Century. Thematic Proceedings of the 4th International Scientific Conference in the cycle "Spectacle-City-Identity"*, R. Dinulovic, M. Krklješ & O. Gracanin (eds.), 205-226. Novi Sad: Faculty of Technical Sciences.
- VAX, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- WHITE, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- WILLIAMS, L. (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* 44.4, 2-13.
- WINTERS, T. (2017a). "Why Immersive Theater Matters, What It Is, and How to Get Involved". *Haunting*, 2 de enero, <https://www.haunting.net/immersive-theater-matters> [07/07/2018].
- \_\_\_\_\_. (2017b). "The Appeal of Extreme Haunts, What They Are, and How to Start". *Haunting*, 18 de enero, <https://www.haunting.net/extreme-haunts> [07/07/2018].
- WORTHEN, W. B. (2012). "'The Written Troubles of the Brain': *Sleep No More* and the Space of Character". *Theatre Journal* 64.1, 79-97.
- ZHIRAN, R. (2009). "Introduction". En *One to One Performance. A Study Room Guide on Works Devised for an "Audience of One"*, R. Zehiran (comp.), 3-7. Londres: Live Art Development Agency, <http://www.thisisliveart.co.uk/resources/catalogue/rachel-zerihans-study-room-guide> [28/04/2018].

Recibido el 30 de abril de 2018.

Aceptado el 23 de julio de 2018.

**ASPECTOS SEMIÓTICOS EN EL LENGUAJE VISUAL  
DE LA HIBRIDACIÓN ARQUITECTÓNICA CHINO-EUROPEA**

SEMIOTIC ASPECTS IN VISUAL LANGUAGE  
OF THE ARCHITECTURAL CHINESE-EUROPEAN  
HIBRIDIZATION

**Manuel V. CASTILLA ROLDÁN**

Universidad de Sevilla

[mviggo@us.es](mailto:mviggo@us.es)

**Resumen:** Este artículo analiza conceptos relacionados con el signo arquitectónico, y presenta una reflexión sobre aspectos semióticos del lenguaje visual de una de las obras de arte más importantes de la arquitectura en la dinastía Qing (S. XVIII): el Palacio Yuanying Guan (Vistas a un Mar distante). Se han utilizado conceptos y estructuras semióticas para interpretar la expresión de sus formas arquitectónicas y formular una comprensión posterior de dichas formas, convirtiendo cada elemento en una herramienta de comunicación.

**Palabras clave:** Expresión arquitectónica. Semiótica. Perspectiva lineal. Yuanying Guan.

**Abstract:** This article analyses some concepts related to the *architectural sign* and presents itself a semiotic reading of one of the most important works of art of the architecture in Qing dynasty (18<sup>th</sup> Century): the

Yuanying Guan (View of the Distant Sea) pavilion. Semiotic structures were employed to interpret the expression of architectural forms and formulate a subsequent understanding of these forms by turning each element into a communication tool.

**Key Words:** Architectural expression. Semiotic. Linear perspective. Yuanying Guan.

## 1. INTRODUCCIÓN

La Semiótica se ha definido como la *ciencia de los signos* y analiza cualquier sistema como un conjunto de signos. En este campo, han sido fundamentales las contribuciones del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y el filósofo americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ellos, iniciaron la aplicación de la Semiótica al lenguaje, y elevaron su estatus a la categoría de *ciencia*. Posteriormente, Roland Barthes (1915-1980) y Umberto Eco (1932-2016), extendieron las teorías semióticas de Peirce a diferentes tipos de mensajes, y entre ellos, a los que están relacionados con el proceso del diseño arquitectónico (Juodinyté-Kuznetsova, 2011: 1269-1280).

Históricamente, en el significado y expresión arquitectónica han intervenido un conjunto de factores de tipo religioso, artístico, cultural, social, o político, así como otros elementos, en forma de signos que transmiten distintos significados. Sin embargo, existe un común denominador en la concepción de un texto arquitectónico: el espacio y su contexto. Para K. Juodinyté-Kuznetsova (2011: 1271), “la arquitectura es un tipo específico de semiótica espacial”. Pero no debemos limitarnos a considerar la dimensión espacial y el contexto como únicos atributos de la arquitectura. Existen otras dimensiones: tectónica, pragmática, simbólica, entre otras, que deben tenerse en cuenta en la concepción del lenguaje visual de sus distintas manifestaciones (Paniagua, 2013: 526).

Analizaremos en qué medida la Semiótica puede explorar la complejidad del discurso visual del conjunto arquitectónico del Yuanying Guan (Vistas a un Mar Distante), presentando aspectos semióticos del lenguaje visual que la explique claramente. Esta línea de conocimiento se ha mantenido relativamente desconocida en la arquitectura actual, entre otros motivos, porque algunos investigadores modernos han sugerido que la arquitectura no puede ser reconocida fuera de su entorno universal. Según Taurens, “the architectural meaning is understood as context-dependent, the term ‘context’ being understood not only as a spatial context of a greater architectural expression, but more widely” (Taurens, 2008: 77).

Partiendo de la base de que la concepción arquitectónica es un lenguaje de *comunicación visual* mediante un sistema de signos, sin olvidar su *funcionalidad*, en ella, no puede existir un *significante* que no tenga *significado*. En un sistema de escritura arquitectónica aceptable, muchas propiedades lingüísticas de los proyectos arquitectónicos son fáciles de reconocer y se pueden interpretar durante la construcción, o en las distintas fases del diseño arquitectónico. En este caso, la *lectura de la arquitectura* tiene una fácil comprensión cuando las condiciones textuales son evidentes. Entre los lenguajes evidentes podemos citar, el uso al que se destina un edificio, la tecnología empleada, materiales utilizados, su forma constructiva y su organización espacial (dimensión tectónica). Pero existe una lectura difícil de la expresión arquitectónica cuando la propia arquitectura da lugar a *significados* que son legibles a través de un análisis complejo. Las condiciones textuales menos evidentes pertenecen al campo de la subjetividad y de la interpretación. Jencks justifica estos inconvenientes cuando dice que, “las palabras arquitectónicas son más elásticas y polimorfos que su variedad escrita y hablada” (Jencks, 1984: 104).

Por ello, *leer la arquitectura*, no implica la existencia de un lenguaje textual lineal, por lo que dicha lectura no está controlada por la intencionalidad de los arquitectos y diseñadores, de la misma forma que un pintor no puede predecir, cómo interpretará su pintura un observador

determinado. El lenguaje visual arquitectónico necesita organizar los distintos mensajes y signos de acuerdo con ciertas convenciones que los semióticos llaman *códigos*. Estas convenciones representan en Semiótica la dimensión sociocultural. Los signos serán interpretados por la audiencia en base a las reglas y convenios de su cultura y determinan cómo y en qué contextos se utilizan y se combinan para expresar mensajes más complejos (Fiske, 1990: 19). En nuestro caso, la amplitud y profundidad científico-técnica de la hibridación arquitectónica chino-europea durante el reinado del emperador Qianlong (1735-1796) y algunos conceptos de la filosofía taoísta podrían utilizarse como códigos suficientes para fundamentar los aspectos semióticos del lenguaje visual del palacio *View of the Distant Sea* (Yuanying Guan). En este sentido, la hibridación pictórica y arquitectónica chino-europea en los comienzos de la dinastía Qing conjugó la concepción cosmológica de los emperadores en la construcción de grandes jardines y palacios, con los intereses apostólicos de los artistas jesuitas. En primer lugar, estos utilizaron un “lenguaje arquitectónico” basado en la perspectiva lineal europea para expresar en muchos casos su intencionalidad apostólica (Castilla, 2015). En segundo lugar, mantuvieron las tradiciones chinas para construir un conjunto de jardines y palacios de estilo europeo como texto simbólico, dibujando un espacio paradisíaco para satisfacción del emperador.

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 2.1. Antecedentes

Prácticamente de forma simultánea, Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1838-1914), anunciaron sendas teorías sobre los *signos*. Para de Saussure, la “lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y, por lo tanto, comparable a la escritura”. Para él, “es posible concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social, y esta ciencia nos enseñará en qué consisten los signos y

qué leyes los rigen”. Saussure definió un signo diádico con dos elementos: *significante* (imagen de un signo) y *significado* (concepto de la imagen). Ambos son imprescindibles en el modelo de Saussure. Su concepción del significado dentro del sistema es puramente estructural, dando primacía a las relaciones sobre todo lo demás (*estructuralismo*). “Signs refer primarily to each other. Within the language system, everything depends on relations” (Saussure, 1983: 121).

Para Charles Sanders Peirce, la Semiótica se convierte en disciplina y ofrece tres modos de signos que tienen diferentes formas de comunicar del arte visual: icónico, simbólico e indéxico (Chandler, 2007: 40-41). Peirce define el signo como un modelo triádico, con tres elementos: *representamen* o *significante* (forma que toma el signo), *interpretant* o *significado* (sentido que se da al signo) y *object* (objeto al cual se refiere el signo). En la teoría peirceana, el proceso de interpretación puede continuar hasta el infinito (Chandler, 2007: 32-33). Para Martin, la “semiótica explora el significado mediante el descubrimiento de las capas más profundas de un texto” (Martin y Ringham, 2000: 118).

Básicamente, entre 1970-90 se publicaron diferentes trabajos que han ayudado a la interpretación de las formas arquitectónicas desde el punto de vista semiótico. En 1969, Charles Jencks y George Baird publicaron una colección de ensayos titulada *Meaning and Architecture* de gran interés desde un punto de vista semántico. Sobre esta colección J. A. Hale escribe:

*One of the first manifestations of this semantic tendency in architecture was the collection of essays published in 1969, entitled Meaning and Architecture and edited by Charles Jencks and George Baird. Jencks went on to champion the use of semantic references in buildings, which became the basis of what we now refer to as the “language” of postmodernism in architecture (Hale, 2000: 146-147).*

A principios de 1970, se publicó un interesante trabajo de Aldo Rossi, titulado *The Architecture of the City*. En 1977, Geoffrey Broadbent explora las relaciones entre forma y significado en un ensayo titulado “A Plain Man’s Guide to the Theory of Signs in Architecture”. En 1985 la obra de Nelson Goodman titulada *How Buildings Mean* y el trabajo *The Language of Architecture* de Martin Donougho, constituyeron serios intentos de utilización de la Semiótica como herramienta ideal para comprender la expresión de las formas arquitectónicas. En 1982, A. J. Greimas y J. Courtés publican un diccionario conceptual, *Semiotics and Language: An analytical Dictionary*, o diccionario razonado de la teoría del lenguaje. En 1995 (Agrest and Gandelson, 1995: 41-50) publican un libro titulado *Semiotics and Architecture*, en el que clarifican que la Arquitectura no tiene un significado interno, sino que su significado está relacionado con la sociedad y la cultura. En 1997, U. Eco publica *Function and Sign: the Semiotics of Architecture* que junto a los trabajos desarrollados por Algirdas Julien Greimás y la Escuela de París consideran que el diseño arquitectónico es el resultado de un proceso sociocultural. A partir del año 2000, aparecen algunos textos que exponen las bases de la Semiótica con gran claridad, *Semiotics: the Basis* (Chandler, 2007), y otros trabajos directamente relacionados con líneas de investigación en el ámbito del análisis semiótico integrado en la Arquitectura. Entre ellos son dignos de mención, *Meaning and context in the language of Architecture* (Taurens, 2008), *Semiotics of Architectural Graphics* (Tasheva, 2012), o *La Arquitectura y su significación pragmática y tectónica* (Paniagua, 2013), que sugieren que el principal sistema expresivo que da un nuevo significado al diseño arquitectónico es el sistema semiótico o sistema de los signos y analizan las características de la significación arquitectónica.

Pero si los fenómenos culturales principalmente son *sistemas de signos*, la cultura esencialmente es *comunicación*. Por ello, debido a la índole de la realidad que la arquitectura quiere captar, esta es un campo en el que la Semiótica encuentra determinadas dificultades. Los objetos arquitectónicos como actos de comunicación no deben excluir su

*funcionalidad*. “En este sentido, lo que me permite el uso de la arquitectura no solamente son las funciones posibles, sino, sobre todo, los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional” (Eco, 1986: 252-256). Sin embargo, los escasos trabajos existentes relacionados con la hibridación arquitectónica chino-europea del siglo XVIII y sus significados, están basados en lo puramente estético. Entre ellos debemos destacar *China and Europe intertwined: a new view of the European Sector of the Chang Chun Yuan*, de Victoria M. Siu (2012), que ofrece una visión detallista de algunos símbolos de los Palacios Europeos. En esta misma línea podemos situar *A Jesuit Garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*, de Hui Zou (2011) y *Stancing Europe: Theatricality and Painting at the Chinese Imperial Court*, de Kristina Kleutghen (2013).

## **2.2. Semiótica: método para la lectura de un texto arquitectónico**

Una visión de la naturaleza lingüística de las formas arquitectónicas puede explicarse debido al cambio de significados que ocurre en los edificios y sus partes constituyentes a través del tiempo (Eco, 1986: 271-273). Un ejemplo de ello es el Partenón, cuyo origen fue un lugar para el culto y hoy es un símbolo de la cultura griega. Es evidente que los monumentos históricos permanecen en el tiempo, pero no se puede asegurar que su significación se conserve, por lo que estilos y formas arquitectónicas pueden desaparecer. Un mensaje decodificado con facilidad por un observador del siglo XVIII posiblemente sea inaccesible a un observador contemporáneo. En este sentido, Magariños en *La Semiótica de los bordes* escribe:

*[...] lo que implica entender el significado como un efecto históricamente situado y no como una sustancia esencial y universal. Según esto, la primera tarea de la Semiótica, desde el punto de vista lógico, consiste en explicar, no ya el significado de los fenómenos sociales, sino, antes que nada, el proceso de*

*producción, interpretación y transformación de tal o de tales significados. [...] Porque el significado [...] es un estado de tránsito, que se hizo posible por haber existido un antes, desde el cual el significado que en él tenía ese fenómeno, contenía también, en sus bordes, la posibilidad de que se formulara el que tiene ahora* (Magariños, 2007: 99-100).

Basándonos en la metodología descrita en Amirmasoud (2015: 2460-2462), para la lectura de un texto arquitectónico utilizaremos un conjunto de descriptores relevantes que definen determinadas *capas* o *modelos de significación*: histórico, estético, simbólico, funcional, económico, etc., que debidamente interrelacionados forman un texto arquitectónico. La lectura de este texto tiene como objetivo reproducir un objeto arquitectónico en función de aquellas interrelaciones y la propia interpretación del receptor del objeto. En este artículo, el sistema semiótico generado del caso de estudio propuesto (texto arquitectónico), se ha desarrollado a partir de las siguientes consideraciones:

- Un sistema de capas y subcapas transmite un mensaje o un conjunto de mensajes que a su vez se transfieren al destinatario. Los diferentes códigos contenidos en el texto se transfieren a través de su significación y relaciones intertextuales. El destinatario intentará decodificar y transmitir el significado del texto, sus diferentes modelos de significación, sus relaciones y su propio punto de vista.
- Para comprender, interpretar los diferentes mensajes, el destinatario debe utilizar una disciplina coherente que reconozca los elementos del texto e interprete el significado. Esta disciplina es la Semiótica, o *ciencia de los signos*, que analiza cualquier texto, como un “sistema de signos” mediante tres funciones debidamente interrelacionadas: el significado de los signos (*semántica*), la relación entre ellos

(*sintáctica*), y la lectura que hace el destinatario (*pragmática*) (Nöth, 1990: 49-51). Los signos no tienen significados de forma aislada, sino que obtienen su significado cuando se insertan en un texto asociado a textos anteriores y funcionan como introducción a otros textos. A la relación entre las tres funciones, Eco le llama *sistema de proceso*.

- Finalmente, la Tabla 1 resume la interpretación del sistema semiótico generado con la ayuda de conceptos y herramientas semióticas. Éstas han sido utilizadas en el análisis semiótico del Yuanying Guan para facilitar la lectura de su lenguaje arquitectónico. Entre ellas citaremos: los *Modos de signos*, *Código*, *Denotación*, *Connotación*, *Paradigma*, *Sintagma*, *Metáfora*, *Metonimia* y *Articulación*.

En consecuencia, la arquitectura puede ser concebida como un texto espacial con múltiples connotaciones dentro de sus propios códigos. Si nos apoyamos en la frase de Charles S. Peirce, “we think only in signs” (Peirce, 1931-1958: 2.302), deduciremos que la Semiótica, puede dar respuestas a la lectura de una *arquitectura de signos*. Si, además, los fenómenos culturales son *sistemas de signos*, entonces:

[...] la cultura esencialmente es un proceso de comunicación, y uno de los sectores en el que la Semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura. [...] El examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad (Eco, 1986: 252-256).

Eminentes post-estructuralistas como Barthes y Derrida investigaron el texto en relación con otros textos fácilmente reconocibles y

propusieron un sistema de *capas* en la lectura del texto. Barthes considera el texto como un producto de elementos sociales, históricos y culturales específicos, por lo que en su esencia interviene principalmente el contexto y sus relaciones intertextuales. Para Eco, el *modelo funcional* es prioritario sobre todos los demás. La estructura del texto es multidimensional y genera un significado según el contexto: “Textual reading does not look for discovering the reality and meaning, however, it produces a semiotic structure” (Barthes, 1972: 55). Debemos dejar bien claro, como dice Eco, que en este trabajo “nos hemos de ocupar de la manera de leer un objeto arquitectónico y no de la manera de leer un proyecto” (Eco, 1986: 281).

### **3. ASPECTOS SEMIÓTICOS EN EL LENGUAJE VISUAL DEL YUANYING GUAN**

#### **3.1. Antecedentes históricos**

El apogeo de la dinastía Qing (1644-1911) coincidió con los reinados de los emperadores Kangxi (reinó entre 1662-1722), Yongzheng (reinó entre 1723-1735) y Qianlong (reinó entre 1736-1795) (Rawski y Rawson, 2006), en los que China creció y vivió en los aspectos científicos y artísticos un periodo de gran prosperidad y esplendor. El largo reinado de este último proporcionó una etapa de estabilidad después de la caótica transición dinástica y disfrutó de un periodo de gran motivación por las actividades, culturales y artísticas, siendo la pintura y la arquitectura, junto a la astronomía y cartografía, las que tuvieron un intenso y original desarrollo. Durante la dinastía Ming y principios de la Qing, la Compañía de Jesús culturalmente polifacética, abanderó la enseñanza de la religión e impulsó las ciencias y las artes durante su acción misional (Standaert, 2007: 39). Los jesuitas aprovecharon la capacidad expresiva del Renacimiento y del Barroco para ejercer en la corte imperial como verdaderos artistas en la utilización de la perspectiva lineal occidental. Desde el punto de vista pictórico-arquitectónico, la llegada del jesuita Giuseppe Castiglione

(nombre chino, Lang Shining, 1688-1766), que provenía de la tradición barroca, significó un referente en la pintura y arquitectura ilusionista y el diseño arquitectónico en Asia Oriental (Castilla, 2015, 2016).

### 3.2. Lenguaje visual en la arquitectura del *Yuanying Guan* (Vistas a un Mar Distante)

En primer lugar, en la hibridación arquitectónica chino-europea, los artistas jesuitas utilizaron un lenguaje arquitectónico basado en la adecuación de la perspectiva lineal europea o *xianfa*<sup>1</sup>. Esta técnica estaba directamente relacionada con la cultura occidental y con el concepto chino de *distancia profunda*<sup>2</sup>, donde la visualización de una imagen se hacía a través de los sentidos y sobre todo de la vista. Al simbolismo y sensibilidad de la mentalidad asiática, Castiglione añadió el misterio del ilusionismo mágico que encierra la perspectiva matemática lineal europea. Este método conectó la religiosidad de los jesuitas con la cosmología china, ya que para los chinos el punto focal (punto de fuga o punto del infinito) se relacionó con el origen del mundo (Zou, 2005: 193), en el más estricto sentido taoísta y para los jesuitas el punto de fuga conducía hacia la gloria de Dios<sup>3</sup>.

En segundo lugar, mantuvieron las tradiciones chinas para construir un conjunto de palacios de estilo europeo al noreste de los Jardines Yuanming Yuan<sup>4</sup>. Estos jardines fueron construidos en 1709 por

---

<sup>1</sup>Véase Elisabetta Corsi (2004), *La fábrica de las ilusiones, Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*; además la reseña de Flora Botton, en *Estudios de Asia y África* 40.2 (127), 465-467.

<sup>2</sup>Fue una de las tres distancias propuestas por Guo Xi para la pintura china. La *distancia profunda*, se definió como aquella que sobrepasa el espacio físico y se adentra en el espacio espiritual que constituye la propia esencia de la naturaleza.

<sup>3</sup>Andrea Pozzo (1741-1758), *Perspectiva Pictorum et Architectorum/ Prospectiva De Pittori e Architecti D'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù*, Doble texto latín/italiano publicado en Roma, vol. I (1741), vol. II (1758). Ver la edición de 1989.

<sup>4</sup>H. Zou (2011: 15), en *A Jesuit Garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*, señala: "In modern-day China, when people hear the term *yuanming* (literally, round brightness), they probably think of two wonders: one is the bright full moon appearing at the middle of each month; another is the Yuanming Yuan, literally, Garden of Round

el emperador Yongzheng y posteriormente ampliados, utilizándolos como residencia permanente y lugar de audiencias. Por sus enormes dimensiones y artificialidad de sus paisajes, frente a la naturalidad de los jardines chinos, fue considerado un jardín insólito.

Qianlong, que había conocido grandes obras sobre arquitectura europea, tuvo la *revelación* y la *idea* (Beurdeley, 1997: 124) de construir en los jardines del *Yuanming Yuan* un conjunto de palacios de estilo europeo y originales fuentes. La gran empresa fue encomendada en 1747 al jesuita Giuseppe Castiglione (Pirazzoli-T'Serstevens, 2007: 134), que diseñó distintos pabellones de estilo occidental en un área en forma de T, situada al noreste del *Jardín de la Perfecta Brillantez* (nombre jesuítico) o *Yuanming Yuan* (nombre chino).

Los diseños efectuados por Castiglione estuvieron realizados en un original barroco, donde algunos elementos ornamentales y arquitectónicos, en cierta forma, recordaban las arquitecturas de Guarino Guarini y Borromini (Beurdeley, 1971: 45-67). La escenografía de este Jardín Europeo se identificó con la miniaturización de un reino mágico asociado al universo, la inmortalidad y el poder. La forma rectangular del encaje del Jardín Europeo dentro del Yuanming Yuan delimitaba con perfección las fronteras de la *perfecta brillantez*, como expresó el emperador Qianlong: “[...] encircle the cosmos and things into the round brightness”<sup>5</sup>. Esta denominación implica, *perfección y excelencia* (Wong, 2001: 1). Particularmente, un mensaje que trasmite el Jardín Europeo es la *delimitación de la brillantez*, expresado en la nota 12. Este *rodeo de la redonda brillantez* se obtuvo geometrizando las fronteras de los Palacios Europeos que, por otra parte, eran los más alejados dentro del *Paraíso Perdido*, como llama Young-Tsu Wong a los jardines Yuanming Yuan

---

Brightness, which exists only in their minds”.

<sup>5</sup>Qianlong, en su “Later Record of the Garden of Round Brightness” escribió: “[...] surrounded all things and thus came to form the round brightness”. La cita está tomada de la tesis doctoral de Hui Zou, traductor del documento original. Según Zou, la frase en cursiva significa literalmente: “[...] encircle the cosmos all things and thus came to form into round brightness”.

(Wong, 2001).

El monumental proyecto fue considerado como uno de los mayores exponentes de la hibridación pictórico-arquitectónica chino-europea del siglo XVIII<sup>6</sup> (Tabla 1. Indicador A). El objetivo principal fue crear un espacio, donde el emperador pudiera visualizar el mundo como un microcosmos escénico de jardines, lagos, fuentes y palacios, y a su vez, que los artistas jesuitas pudieran ejercer su misión apostólica. Esta sucesión de escenas demostró, no solo la asociación de “montañas y aguas” de los jardines chinos, sino que también definió la dimensión sensorial de la filosofía y religión china. Es cierto que existió un significado material en las formas arquitectónicas del Yuanming Yuan, pero no podemos olvidar su impacto en los sentidos. Por ello, el significado de *redonda brillantez* (versión china), no solo debe interpretarse como una *luna llena* o *brillantez perfecta* (versión jesuítica), sino también, como un signo capaz de activar una dimensión sensorial. En nuestro caso, la integración escénica en el Complejo del Yuanying Guan<sup>7</sup> (Tabla 1. Indicador B), no solo se referirá a

---

<sup>6</sup>En la dinastía Qing, el llamado *Canton System*, juega un papel fundamental en la popularización de construcciones comerciales y residenciales de estilo occidental en China. Durante el reinado del emperador Qianlong, periodo de gran prosperidad económica, este encargó al pintor, arquitecto y misionero jesuita, hermano Lego Giuseppe Castiglione la responsabilidad de dirigir al equipo que diseñó dichos Palacios o *Western Mansions (Jardín Europeo)*. La creación de G. Castiglione estuvo guiada, en primer lugar, por el uso de la perspectiva lineal renacentista y en segundo lugar, y dado que el jardín y la monumentalidad, formaban parte de la cultura tradicional china, por el intento de crear un *jardín geometrizado* (significante) con claras influencias chinas y europeas, para deleite del emperador. El empleo de la Óptica Geométrica diferenció el llamado *Jardín Europeo* del resto del *Yuanming Yuan*, “sinuoso y serpenteante”. La *delimitación de la brillantez* es el significado de la geometrización. El *simbolismo* del signo está basado en su convencionalidad: rodear. Su disposición sintagmática representa un “todo” cuyo *significado* es el Jardín Europeo que *denota* un lugar determinado y *connota* con las funciones, pabellones, jardines etc. de este lugar. *Rodear la perfecta brillantez* es un signo *metafórico* evidente. Existe también una *articulación* que determina las reglas para combinar paradigmas dentro del jardín (Tabla 1. Indicador A).

<sup>7</sup>El palacio Yuanying Guan tiene un significado global como *mirador* de escenas paisajísticas y centro de recepción de visitantes y embajadas. Su modo de signo *indéxico* le conecta de forma existencial a su significado de auténtico “belvedere”. Entre los tres palacios que utilizan el término *guan (mirador)*, el Yuanying Guan es un *icono* porque

sus monumentales construcciones y sus simbólicas interpretaciones, sino también a la activación mental con conexiones culturales y artísticas como la poesía o la pintura.

En estos recintos palaciegos, los elementos constructivos y decorativos que implicaban la presencia de la estética china en el paisaje, la vegetación (elemento fundamental del jardín por su simbolismo), la cosmología, el trono como elemento de poder, la roca o el agua, junto a otros propios de la cultura occidental, como la perspectiva lineal renacentista. Estos elementos constituyeron las fuentes más frecuentes de inspiración en la obra arquitectónica que los artistas jesuitas desarrollaron durante su acción misional en Asia.

La Figura 1 representa un plano de situación del Jardín Europeo y la Figura 2 un plano del Jardín Europeo con la ubicación de cada uno de los recintos que ejemplifican la mutua colaboración entre Europa y China, en términos de técnicas constructivas y estilos decorativos (Waley-Cohen, 1999: 116):

---

posee ese carácter claramente definido. Respecto del Complejo (*sintagma*), este palacio es un *paradigma* porque todos sus signos están asociados para definir su estructura mediante los códigos adecuados. Además, *denota* su propio significado: está construido sobre una plataforma elevada y su orientación le permite recibir la luz del Sur. *Connota* directamente del significado hacia vistas de paisajes, lagos y jardines, iluminación, Sur. Desde el punto de vista *metafórico*, su propio nombre (View of the Distant Sea o Vistas a un Mar Distante) es una bella *metáfora*. Sin embargo, la parte del título *Sea=Mar* invoca a todos los *lagos* visibles desde el trono del Palacio. En este sentido el signo es *metonímico*. Su *doble articulación* permite un análisis del significante en dos niveles. En un *primer nivel* hay que considerar el conjunto de unidades significativas con significante y significado: geometría, planimetría, decoración, ventanas, etc. Estos signos a su vez están compuestos por elementos de un nivel inferior de articulación (*segundo nivel*) (Tabla 1. Indicador B).

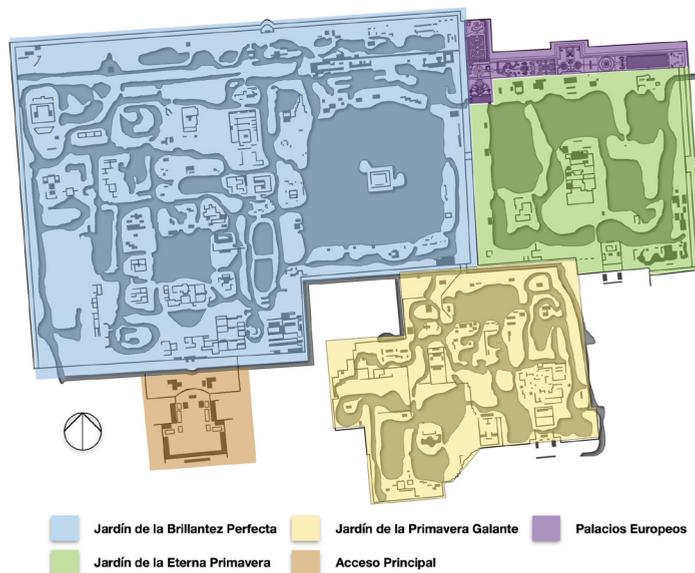


Figura 1. Situación y emplazamiento de los jardines y Palacios Europeos.

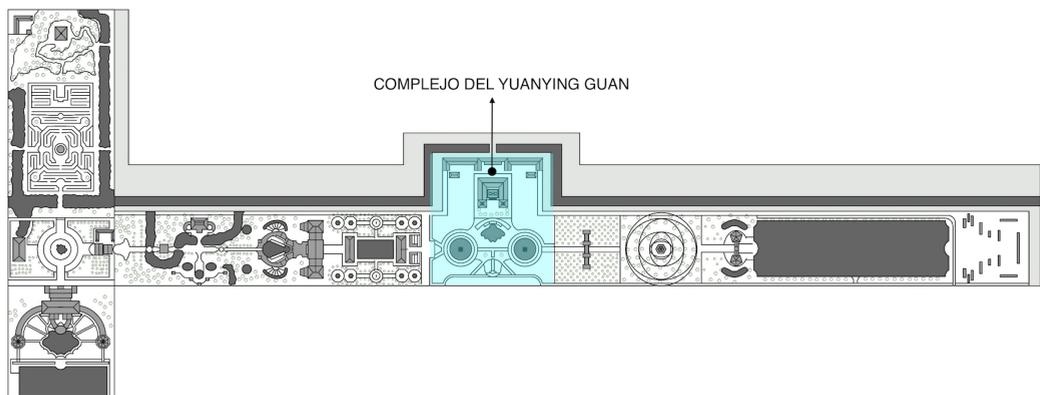


Figura 2. Plano de los Palacios Europeos. Reconstrucción del autor.

Una lectura semiótica del interior y exterior de los Palacios Europeos nos llevaría a una representación escénica de extraordinarias dimensiones. Sin embargo, dichos palacios fueron salvajemente saqueados y destruidos por tropas anglo-francesas en 1860<sup>8</sup> (Barmé, 1996: 126-137), quedando de ellos 20 grabados realizados por Yi Lantai (1749-1789), pintor de la corte, por encargo del Emperador Qianlong<sup>9</sup> el año 1783 (Thiriez, 1994: 12).

La totalidad del complejo del Yuanying Guan se compone de tres paradigmas: el Palacio Vistas a un Mar Distante (Yuanying Guan propiamente dicho), la Gran Fuente (Dashuifa) y el Trono (Throne). Para leer los mensajes incorporados por Yuanying Guan debe tenerse en cuenta que solo disponemos de 3 grabados (Figura 3, Figura 4 y Figura 5) de los 20 encargados por el emperador Qianlong y la escasa información existente en los archivos imperiales, bibliografía y en los restos de su destrucción. Con estos datos, el análisis semiótico únicamente podremos dirigirlo utilizando herramientas y estructuras *conceptuales*. Por lo tanto, la lectura se referirá sustancialmente a la originalidad del mensaje visual y estético de dicho objeto arquitectónico y su significado en su propio contexto. Nos referiremos a las relaciones jerárquicas de los signos

---

<sup>8</sup>Su destrucción estuvo directamente relacionada con la segunda Guerra del Opio, que estalló en 1856, y en la que los franceses, con Napoleón III, se unieron a los ingleses para derrotar al imperio chino.

<sup>9</sup>Terminada la construcción de los Palacios Europeos, Qianlong encargó a Yi Lantai (1749-1789), alumno aventajado de Castiglione, la creación de 20 grabados en perspectiva para la obra *Pictures of the European Palaces and Waterworks*. Estos combinan la perspectiva y el ilusionismo pictórico europeos, con la teoría y práctica del diseño de los jardines chinos, y representan una recreación realista hasta entonces desconocida. La manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, París, donde se existe además otra versión grabada. Existen otras series completas en la Biblioteca Pública de Nueva York y en Évora (Portugal), una serie que no está probado que sea original. Existe además una serie de los grabados de los Palacios Europeos en la Biblioteca de la Universidad de Manchester con la particularidad de que consta de 21 láminas, una de ellas a color, desconociéndose por el momento su autoría e intencionalidad. Otras series, algunas de ellas incompletas, en el Museo Británico y Museo Victoria & Albert. En la actualidad, existen unas representaciones halladas en Yuxian (China) de dudosa relación con las “Western Mansions” del Yuanming Yuan, aunque están en proceso de análisis.

externos que transmiten los grabados, no pudiéndose hacer una lectura completa del proyecto ni de la posible riqueza de su decoración interior (Pirazzoli-T'Serstevens, 2007: 144).

Nuestro objetivo es llegar a comprender esta dimensión simbólica mediante el lenguaje visual de la expresión arquitectónica del palacio, teniendo en cuenta que la gramática del diseño empleada por G. Castiglione fue una híbrida interpretación chino-europea escénica del jardín. Su trinomio inculturador, *ciencia-arte-religión*, siempre estuvo fundamentado en una base científica, un propósito artístico y una finalidad evangelizadora. Esta convergencia de intereses no es ajena al principal objetivo del misionero jesuita: conectar su obra con la presencia de Dios como fuente de realidad geométrica a través de sus pinturas y proyectos arquitectónicos. En este sentido, Castiglione, no solo respetó la tradición china, sino que también sintió la necesidad de revelar su propia inspiración y sus creencias religiosas. Según Loerh, el arquitecto jesuita fue fiel al simbolismo chino, pero también es posible creer que los artistas misioneros planearon deliberadamente aquellas características que agradaban al emperador y, a la vez, creaban una oportunidad de acción apostólica (Loehr, 1940: 96-98).

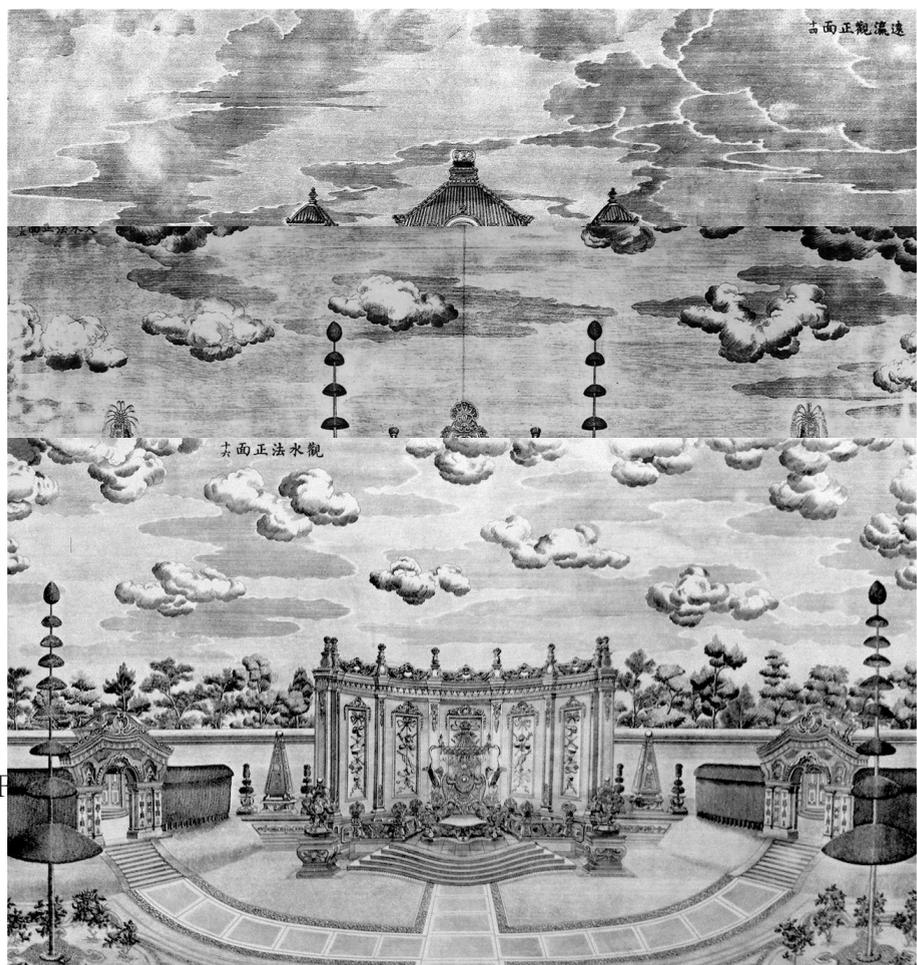


Figura 5. Throne. Vista frontal. Yi Lantai (1749-1789), Grabado nº16  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Castiglione diseñó espectaculares escenarios utilizando para ello los códigos de la perspectiva lineal renacentista, consiguiendo puntos de fuga óptimos para cualquier observador. De estos escenarios emergían un conjunto de signos codificados por la ortogonalidad de los ejes y la simetría bilateral, cuya estrategia fue ampliamente utilizada por el jesuita (Figura 6):

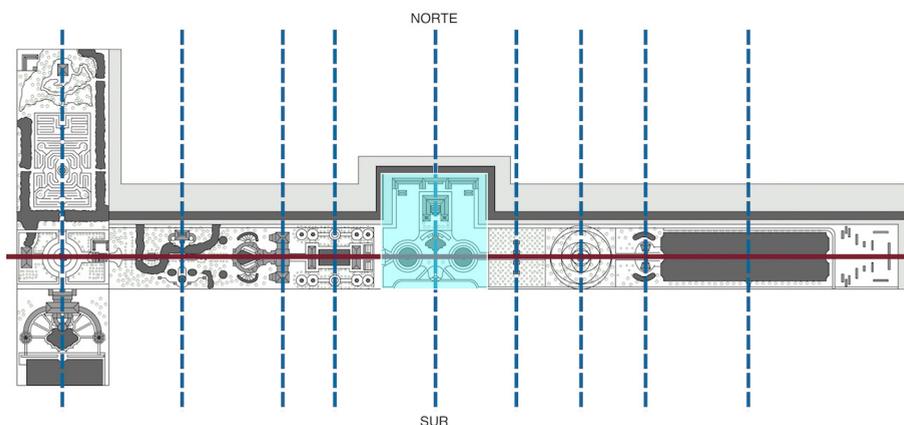


Figura 6. Eje longitudinal Este-Oeste y ejes transversales.  
Reconstrucción del autor.

Una primera lectura del campo visual del complejo proporcionaría una percepción global relacionada con la *visualización* de distintas escenas. En este sentido, desde Vistas a un Mar Distante (Yuanying Guan), los visitantes podían contemplar sorprendentemente un impresionante paisaje, en cuya composición destacaba, además de la Gran Fuente (Dashuifa), y el Trono (Throne), una exuberante y cuidada vegetación, así como grandes lagos<sup>10</sup> (mares), Figura 7. Según Jorgensen, “[...] para un arquitecto que diseña paisajes, existen tres elementos naturales: la forma del terreno, el agua y la vegetación” (Jorgensen, 1998: 44-45).

---

<sup>10</sup>Los lagos, fueron llamados *mares* en las dinastías del Norte y del Sur (420-581). Anteriormente, en la dinastía Han Occidental (206-224), el gran lago Kunming fue simbólicamente llamado *mar*, creándose una relación directa entre el agua estancada de un jardín y el mar.

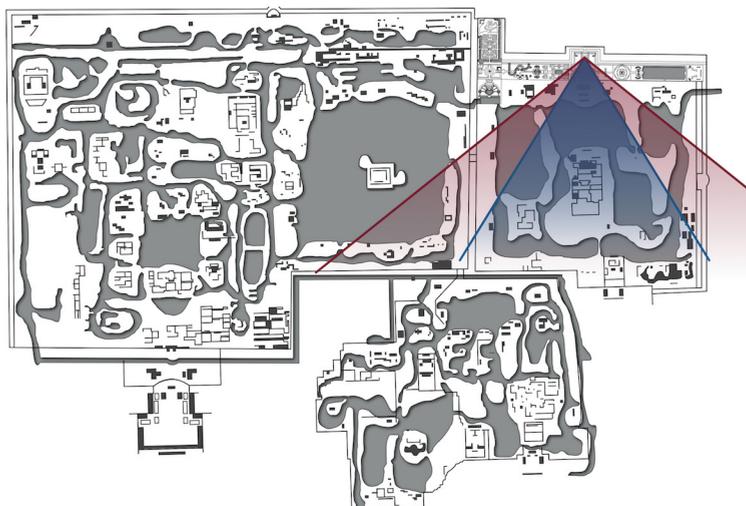


Figura 7. Campo visible desde el interior del Yuanying Guan.  
Reconstrucción e interpretación del autor.

Es significativo que el uso del término *Guan* como mirador o vista se limitara a tres palacios: *Vistas más allá del Mundo* (Belvedere o Bella Vista), *Vistas a un Mar Distante* (View of the Distant Sea o Yuanying Guan) y *Visualización del Método de Agua* (Throne). Teniendo en cuenta el gran número de recintos palaciegos del Jardín Europeo, y en general, del Yuanming Yuan, este signo de comunicación demuestra la importancia que tuvieron los Palacios Europeos en el entorno sintagmático de los Jardines. Esta primera reflexión semiótica sobre el Yuanying Guan, obliga a conocer el signo o *propiedad global* que identifica al palacio propiamente dicho como *mirador*. Entre otras interpretaciones que se pudieran dar, *Guan* significa literalmente *mirar*, *visualizar*, *vista*, y tiene múltiples connotaciones con la principal función del Palacio y Trono: *mirador*<sup>11</sup> (Tabla 1. Indicador

<sup>11</sup>Durante la dinastía Western Han, el signo *Guan* estuvo relacionado con la idea de *templo* o edificio específicamente construido para visualizar lejanos paisajes. Su modo de signo como *mirador*, *vistas*, *visualización*, es *indéxico* porque tiene una relación causa-efecto con el *significado*. Su significado literal es *denotado*. A su vez es *connotado* porque nos induce a una interpretación subjetiva del significado. *Connota* con lagos distantes (mares), con embajadas extranjeras que llegaban a través de esos mares, con paisajes escénicos,

C). Este signo *guan* connota con la visualización de escenas teatrales de paisajes ilusionistas. Para el emperador, el Yuanying Guan<sup>12</sup> fue un refugio, un lugar para la contemplación escénica, una reducción microscópica de la naturaleza. Por estos motivos, el simbolismo está constantemente presente en él y los artistas jesuitas no fueron ajenos a ello.

Así mismo, la ubicación del Yuanying Guan en el centro axial<sup>13</sup> (Tabla 1. Indicador D), del eje Este-Oeste del Jardín Europeo (Figura 2 y Figura 6), transmite un mensaje de *centralidad, orden, geometría, jerarquía, influencia y dominación*. Su construcción sobre una elevada plataforma fue concebida de forma que su eje coincidiera con el eje Norte-Sur del Jardín de la Eterna Primavera. Existió un rígido control geométrico en la disposición del palacio dentro del Jardín Europeo con el objetivo de conseguir una buena visualización de los lagos del Jardín de la Eterna Primavera y probablemente de otros lagos, como el Fukai Lake, ubicado en el Jardín de la Perfecta Brillantez. Esta centralidad constructiva connota un *concepto de direccionalidad* y añade un segundo nivel de articulación. Por otra parte, no fue casual la orientación Noreste del Jardín Europeo. Antiguos diagramas cosmológicos revelan que el signo *gen*<sup>14</sup> (Tabla 1. Indicador E), significa dirección Noreste (NE). Una explicación sobre

---

teatralidad, etc. *Metonímicamente* representa la idea de *mirador* (Tabla 1. Indicador C).

<sup>12</sup>*Guan* fue un tipo de edificio construido específicamente para la visualización de lejanos paisajes durante la dinastía Western Han. Un templo daoista es usualmente llamado *Guan*.

<sup>13</sup>Es un *signo* cuyo *significado* está relacionado con *centralidad, orden, geometría, jerarquía, influencia y dominación*. Su modo es *indéxico* porque como puede verse en la fig. 6 está conectado con el significado produciendo un efecto central en el propio plano. Es *icónico* porque representa la idea de la centralidad. Su condición *paradigmática* viene avalada por ser una unidad del *sinograma* Palacios Europeos. *Denota* claramente con la posición geométrica del signo y *connota* con geometría, ejes, proporcionalidad. Tiene además *doble articulación* porque en el conjunto de unidades estructurales que construyen el centro axial se pueden establecer distintas relaciones de primer y segundo nivel (Tabla 1. Indicador D).

<sup>14</sup>*Significante* cuyo *significado* está relacionado cosmológicamente con el *principio y fin* de todas las cosas. Signo *simbólico* por ser puramente convencional y su dimensión *connotativa* está basada en la diversidad de los distintos diagramas cosmológicos. *Metonímicamente* define una dirección (Tabla 1. Indicador E).

este signo ubicada temporalmente en la dinastía Qing dice: “Gen es el signo cosmológico del NE, dirección en la que todas las cosas empiezan y terminan. [...]. Beijing está localizada en el punto gen de China, lugar que puede percibir el retorno de todas las cosas. Está cerca del Norte, y recibe en la cara, la brillantez del Sur” (Minzhong, 2001: vol. 1, 82).

En este sentido, la ubicación del palacio en el Noreste mirando al Sur, basada en el principio confuciano, *sentarse en el Norte con la cara al Sur*; tiene además una dimensión simbólica cuya lectura semiótica explica una cierta protección mental para el disfrute del Emperador en aquel complicado laberinto de jardines. Esto explica que la planta del palacio (Figura 8) estuviera dividida en tres zonas, según la tradición china, siendo la zona central mayor que las dos laterales<sup>15</sup> (Tabla 1. Indicador F). Estos dos cuerpos sobresalientes cumplían los códigos taoístas de la arquitectura china.

---

<sup>15</sup>Este *significante* tiene un *significado* de tradición, estabilidad y perfección. Su modo de signo es *indéxico* por su conexión con el significado constructivo de las zonas. *Denota* con la división literal planimétrica de la planta y *connota* con las tradiciones chinas respecto de la división horizontal del pabellón, geometría, direccionalidad Sur. Connota además con trono, iluminación, etc. Su *articulación* permite establecer relaciones (dimensiones, elementos, alusiones al Sur etc.) en la división tripartita (Tabla 1. Indicador F).

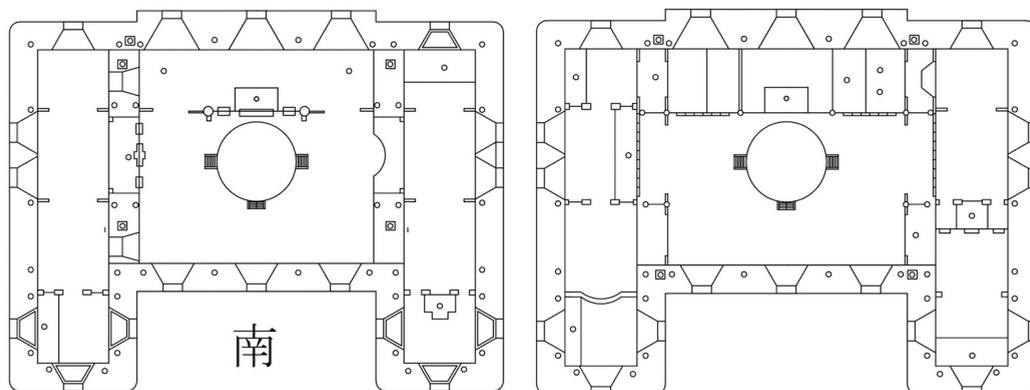


Figura 8. Reproducción de los planos del Yuanying Guan (Model Lei, Qing Dynasty). En el original, existe una inscripción lateral en chino cuya traducción es: “Yuanying Guan, plano. (Uno de los planos)”, y en la parte frontal del plano de la izquierda, existe un carácter chino ,南, que significa *Sur*. Existen además anotaciones ilegibles en el interior de los planos, que se refieren a las medidas de los distintos elementos. Esta reproducción la ha realizado el autor a partir de los planos encontrados en (Zou, 2005: Figura 20).

Como se deduce de los planos de la Figura 8, el cuerpo del palacio tiene dos claros paradigmas: su *división horizontal* en tres zonas, y sus formas *paralelepédicas*, que transmiten mensajes de *estabilidad* y *perfección*. Ambos paradigmas pueden ser incluidos en un sintagma que está codificado por las reglas y normas seguidas en la ejecución del Jardín Europeo: *armonía*, *proporción* y *geometría* y en las tipologías chinas para la distribución del espacio paisajístico.

En la zona central del plano de la Figura 8 existe un posible trono orientado al Sur y detrás una pantalla protectora<sup>16</sup>. Esta función de *mirador* ejercida hacia el Sur desde el trono interior del Palacio, a través de puertas y ventanas, posibilitaba la visión del Dashuifa (Gran Fuente), del Throne,

---

<sup>16</sup>Es significativo que en la parte frontal del plano exista un carácter chino *nan*, 南, que significa *Sur*; acentuando la importancia de esa orientación.

de los grandes lagos distantes (mares), del Jardín de la Eterna Primavera y del Jardín de la Primavera Galante, aumentando así la sensación de *poder* del emperador. La Figura 9 muestra la situación geometrizada del trono interior del Yuanying Guan respecto del Dashuifa y el Throne:

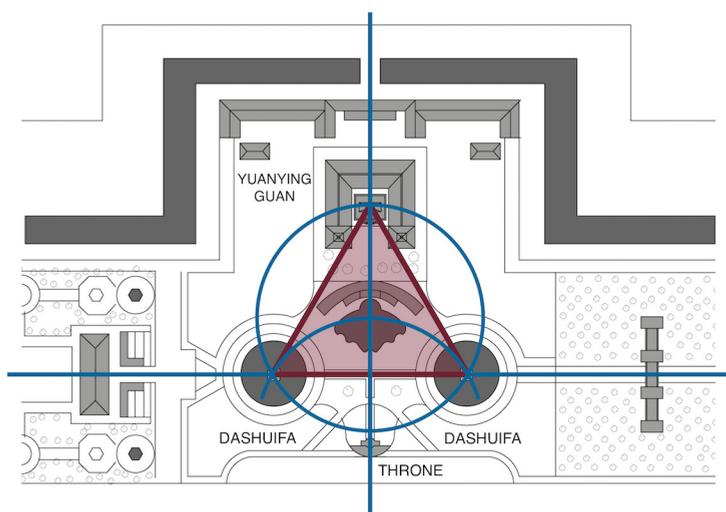


Figura 9. Geometrización del complejo del Yuanying Guan.  
Reproducción e interpretación del autor.

Abundando en reflexiones anteriores, una lectura adecuada de la expresión formal del palacio se identifica también con la función de *mirador* hacia *el infinito*. En la filosofía china, el *punto del infinito* está claramente identificado con el *origen* del mundo (Zou, 2005: 191). Así, *Vistas a un Mar Distante*, cuyo significado implica *lejanía*, connota a su vez con los *mares lejanos* (lagos), del Jardín de la Eterna Primavera, con la llegada de extranjeros a través de los mares, con paisajes escénicos etc. Montañas, ríos, mares, son percibidos como *entes vivos y símbolos permanentes* (Yi-fu, 1993: 128).

Teniendo en cuenta la base sobre la que se construyó el palacio (Figura 10 y Figura 11), es posible reconocer dos signos: en primer lugar,

dicha base estuvo constituida por una plataforma elevada<sup>17</sup> (Tabla 1. Indicador G) (terraza), y lógicamente tiene una connotación indexical con el signo *guan* o *vistas*. En segundo lugar, existe un gran número de ventanas a través de las cuales penetra la *luz del Sur* y podía contemplarse el vuelo sostenido del ave Fénix que debido a su naturaleza estaba relacionado con el Sur. En este sentido, la orientación que Castiglione dio a la fachada *mirando* al Sur, tenía el propósito de hacerla coincidir con la idea imperial de recibir la brillantez del Sur. En la tradición taoísta, la luz es la metáfora más usada para hacer referencia a la nuestra verdadera naturaleza, a la fuente de la vida. El uso de la luz del Sur como escudo protector, añade un segundo nivel de articulación en relación a la perfecta visibilidad de los escenarios. En este sentido se manifiestan los versos del poema *Chanting at the View of the Distant Sea* (Zou: 2011, 188):

*Glass windows compose beautiful views.  
Widely open windows on all sides lead to cool breezes.  
On the emerald-green screen the purple phoenix lingers in  
fragrant mists.  
A room with clear views is prepared for the distant sea.*

---

<sup>17</sup>El significante *elevación de la planta* tiene un significado relacionado con la posición adecuada para servir de *mirador*. El modo del signo es *indéxico* porque está conectada al signo por una cierta causa-efecto y *denota* con el sentido literal de elevación. A su vez *connota* con distintas interpretaciones de la funcionalidad de la plataforma elevadora, mejor visibilidad y dominio, jardines, lagos, etc. (Tabla 1. Indicador G).

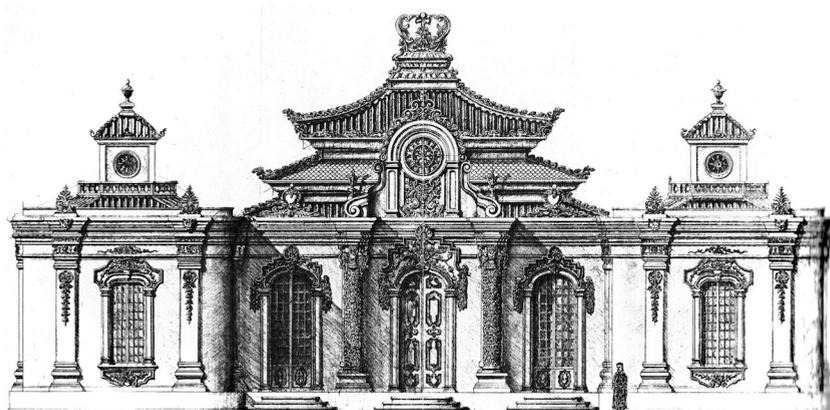


Figura 10. Fachada Sur del Yuanying Guan. Reconstrucción en papel por A. Durand (1985).

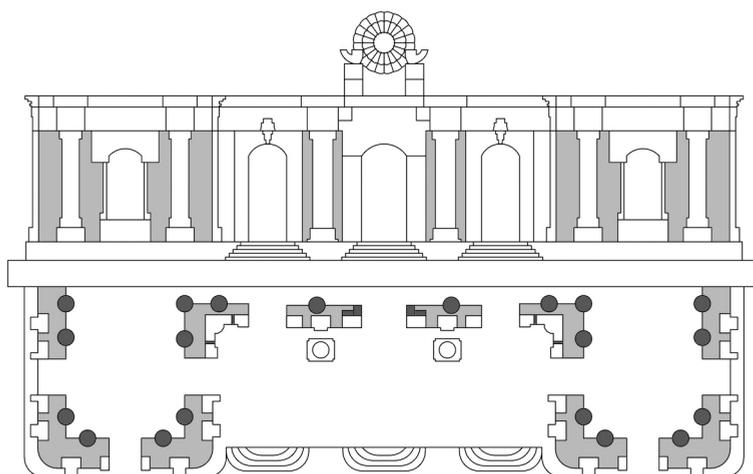


Figura 11. Reconstrucción de plano de la fachada Sur del Yuanying Guan. Reproducción del autor.

En la zona delantera y alrededores del palacio, Castiglione jugó con el análisis *de las formas*, dando a la jardinería ornamental formas geométricas basadas en la *simetría* y la *proporción* (Arnheim, 1954). La verticalidad de algunos de sus elementos revela un mensaje de *aspiración*

a Dios.

Una observación del plano de la fachada<sup>18</sup> (Tabla 1. Indicador H), Figura 11, transmite un doble mensaje: *ritmo y proporción*, denotación de las clásicas villas italianas del Renacimiento Humanista. Ambos están basados en la original concepción griega del *rhythmos o repetición de elementos a intervalos regulares*, como indica J. Pollitt en su monografía *The Ancient View of Greek* (1974)

En un sentido más amplio, *Vistas a un mar Distante*, como paradigma asociado al sintagma Yuanming Yuan, es un elemento que transmite además un mensaje de *geometrización* del Jardín Europeo basado en el *código xianfa o hibridación* de la perspectiva lineal renacentista, con los métodos pictóricos chinos. El uso del *xianfa*, además de *plasmear la realidad* fundamentada en la perspectiva matemática lineal, también podría *dibujar en la mente* del espectador un *paseo espiritual* fundamentado en la idea taoísta<sup>19</sup> (Tabla 1. Indicador I).

Existen además fuertes connotaciones del Yuanying Guan con la *lirica* literaria, la *caligrafía*, la *pintura* y la *música*. Su armonía y calculada simetría, connota con distintos detalles decorativos de estilo

---

<sup>18</sup>Este *significante* tiene un *significado* que está identificado con la repetición de elementos (ventanas, puertas, columnas etc), regularmente espaciados. El modo de signo *indéxico* utiliza dichos elementos para producir el efecto de proporcionalidad, iluminación y ornamentación. Así mismo, el *simbolismo* también está presente en el significante ya que la torre central y laterales revelan un mensaje de elevación. *Denota* con las fachadas de villas italianas renacentistas. La lectura *connotativa* debemos referirla a su relación con los códigos de la perspectiva matemática lineal, tradiciones, iluminación. Su disposición cara al Sur permite el sentido *metafórico* del signo. La *articulación simple* explica la posibilidad de relacionar sus unidades estructurales geoméricamente y estéticamente (Tabla 1. Indicador H).

<sup>19</sup>El elevado número de ventanas tiene un significado *indéxico* debido al efecto de luminosidad que aporta y *simbólico* por la espiritualidad que implica la luz del Sur en la filosofía china. Su lectura semiótica explica una cierta protección mental para el disfrute del Emperador. El número de ventanas es un *paradigma* que representa las unidades que conforman gran parte del *sintagma* fachada. *Denota* con el efecto de luminosidad y *connota* con la ubicación geométrica, ornamentación y orientación que requiere la proporcionalidad de la fachada. Está además relacionado *metafóricamente* con la luz del Sur (Tabla 1. Indicador I).

barroco. Jiaqing (reinó, 1796-1820), hijo de Qianlong, escribió un gran número de poemas dedicados a los pabellones del Jardín Europeo y más concretamente al Yuanying Guan. En uno de sus célebres poemas, titulado *Writing on the View of the Distant Sea*, el Emperador Jiaqing escribió: “The rooms imitate the Western style”/ “My little heart includes the distant seas”/ “The imperial mind embraces the great world” (Zou: 2011, 186).

Jiaqing hace una clara referencia a la *influencia* de Occidente y a pesar de considerarse “pequeño”, su poder iluminado se agiganta hasta límites metafóricos cuando hace alusión a “abrazar la grandiosidad del mundo”, representada en el microcosmo del Jardín Jesuita. Las dos escaleras existentes para el acceso a la Gran Fuente y Trono, construidas con material obtenido de rocas Taihu<sup>20</sup>, sublimaban la monumentalidad del Yuanying Guan<sup>21</sup> (Tabla 1. Indicador J). Por otro lado, los *módulos* paradigmáticos, *Gran Fuente y Trono*, transmiten distintos signos comunicativos que están relacionados con las fuentes mecánicas de tecnología occidental y su visualización desde el Trono. Así, la *Gran Fuente*, asociada a los *Métodos de Agua* de los Palacios Europeos, tuvo un antecedente en las fuentes mecánicas de *relojería* de la dinastía Ming, que provocaron gran curiosidad entre los Emperadores. El emperador Yongzheng, en su poema *Chanting*

---

<sup>20</sup>Las rocas Taihu son naturales y provienen del lago Taihu. Tienen unas características (veteado y transparencia), que transmiten cierta sensación de misterio. Son muy apreciadas para su empleo en arquitectura.

<sup>21</sup>Yuanying Guan tiene una significación global de *dominio sobre todo el complejo*. Sus modos de signo *indéxico* y *simbólico* están relacionados con su significado como mirador. Su carácter *paradigmático* respecto del Jardín Europeo (sintagma), *denota* con la definición literal del palacio y *connota* con todos los códigos de la hibridación arquitectónica chino-europea desde los puntos de vista pictóricos y arquitectónicos. Su propio nombre, *Vistas a un mar distante* es una *metáfora* referida a contemplación de los grandes lagos del Jardín de la Eterna Primavera (ver fig. 6). La *doble articulación* hay que contemplarla desde su condición paradigmática. Para el nivel de *primera articulación* el palacio contiene pequeñas unidades de significación (ejemplo: en la ornamentación del palacio existen pequeñas unidades decorativas, como ventanas), cuyo código semiótico se divide en unidades funcionales mínimas que carecen de significados por sí mismas, pero que pertenecen al código (ejemplo: ventana se descompone en elementos, como marcos, cristales, etc. sin significación especial), o *segundo nivel de articulación* (Tabla 1. Indicador J).

on an Automatic Clock, escribió: “The ingenious mechanism corresponds to heavenly rhythm”/ “The marks of time have no errors”/ “Clocks are extremely precise works”, “Lotuses suspend in the mechanical clock” / “I doubt it is made by human labour” (Zou: 2005, 225).

En estos versos existen signos (p.e. el reloj mecánico), que *denotan* y *connotan* con la cosmología y su relación con la perfección de la tecnología occidental<sup>22</sup> (Tabla 1. Indicador K). Así mismo, el *lotus*, originario de China y conocido antes de la llegada del budismo como la flor de la *pureza* y la *integridad*, aparece relacionado con la tecnología occidental. El *lotus* evoca además un estado de *armonía* (Siu, 1999: 389). El emperador pudo considerar que las vistas desde el Yuanying Guan constituían una escena pictórica de indudable belleza, que penetraba por sus ojos y la retenía en su mente. Las metáforas y metonimias abundan en los distintos poemas, así como elementos simbólicos de la cultura china. Todos los versos exaltan las bondades de la tecnología occidental a través del reloj al que el emperador relaciona con su conocimiento del cosmos.

El agua expresa *inestabilidad emocional, inmediatez, contemplación, eternidad, añoranza* (Cullen, 1961). En esta monumental obra se observa la gran originalidad de los artistas jesuitas para diseñar un proyecto de Norte a Sur y de Este a Oeste (Yufeng, 1984: 22).

Finalmente, como explican las fuentes consultadas en este trabajo, el Jardín Europeo, y más concretamente el complejo arquitectónico que hemos analizado, representa una poderosa imagen del imperio como un microcosmos. La mágica escenografía repleta de colorido, ornamentación y geometría constituye un fiel reflejo de los materiales utilizados en su ejecución, así como de su diseño chino-europeo. La gran cantidad de

---

<sup>22</sup>El signifiante, *reloj de la fachada*, fundamenta su significado en la *tecnología occidental*. El modo de signo es *simbólico* porque convencionalmente se adoptó esa representación para dicho significado. Es *denotativo* y *connotativo* con la mencionada *tecnología* y *sus ramas*, la *cosmología* y la *armonía*. Por último, es *metafórico* como se comprueba en algunos versos del emperador Yongzheng: *Lotuses suspend in the mechanical clock or heavenly rhythm*, p. 24 (Tabla 1. Indicador K).

símbolos y signos que el Yuanying Guan muestra al investigador hacen de él un auténtico paradigma dentro del sintagmático Jardín Europeo. La presencia de significantes que pueden ser interpretados semióticamente, posibilita una apasionante reflexión sobre la lectura de su texto arquitectónico y refuerzan la idea de que todo el complejo estaba destinado a ser un *mirador* con innumerables modos de representación signíca. Un conjunto de escenas materiales y sensoriales, donde el emperador era su actor principal.

#### 4. CONCLUSIÓN

La arquitectura monumental transmite mensajes más allá de sus objetivos funcionales y contienen características expresivas y sensoriales relacionadas con los contextos históricos, religiosos, culturales y sociales del momento y lugar donde se desarrollaron. El análisis semiótico de los objetos arquitectónicos tiene como objetivo identificar las características del mensaje o del texto generado en dichos objetos para determinar el lenguaje visual que interrelaciona a todos sus elementos. La ayuda de la Semiótica es útil para comprender las tradiciones culturales que subyacen en un determinado objeto arquitectónico.

Aunque la literatura existente sobre la dimensión histórica del Jardín Yuanming Yuan es relativamente amplia, no existen análisis semióticos para una clara y concreta interpretación de sus significados. Sin embargo, existe la posibilidad de acercarnos a la idea de su conformación como un escenario no solo material sino también capaz de activar los sentidos. De ahí deriva su relación con la poesía, la música y la pintura. Su última ampliación, denominada Jardín Europeo implicó una difusión de la *redonda brillantez*, hacia el noreste, zona más lejana del Yuanmimg Yuan. Este hecho, en palabras de Qianlong: “encircle the cosmos and things into the round brightness”, marcó claramente sus límites y supuso una forma de medir la *perfecta brillantez* de todo el jardín.

En este trabajo hemos utilizados conceptos y estructuras semióticas

para interpretar el mensaje arquitectónico del Palacio Yuanying Guan creado a partir de una compleja interrelación de códigos y convenciones que la audiencia contemporánea desconoce. Los mensajes incorporados a los objetos arquitectónicos en forma de signos solo son comprendidos a través de dichos códigos, encargados de organizar los signos para que puedan ser leídos con la ayuda de herramientas semióticas.

Hemos comprobado, durante el desarrollo del trabajo, que el objeto arquitectónico analizado incorpora un texto simbólico que interpreta por una parte los deseos del emperador, sus aficiones y sus sentimientos, y por otra la intencionalidad apostólica de los artistas jesuitas.

El amplio campo de la hibridación arquitectónica y algunos conceptos e ideas taoístas se han utilizado como códigos suficientes en la mayor parte del trabajo desarrollado. Muchos de los signos analizados son connotativos y, desde un punto de vista denotativo, las funciones de algunos de sus elementos solo comunican y no tienen una función específica. En su conjunto, el palacio nos dibuja un lugar para el dominio escénico del Jardín Europeo. Hay que constatar que muchos de los signos utilizados en el Yuanying Guan son *metafóricos*, tales como los que se refieren a la lejanía, luz del Sur, la tecnología occidental, mares etc. y en algunos casos *metonímicos*. Respecto de las articulaciones aparecen algunos casos en nuestro análisis en los que *no existe articulación*, raramente aparece la *doble articulación* y es más frecuente la *articulación simple*.

Mediante el análisis desarrollado, ha quedado probado que el Yuanying Guan genera un lenguaje visual basado en la simbiosis de la cosmología china con la religiosidad jesuítica y la hibridación pictórico-arquitectónica chino-europea. Resumidamente, el objeto arquitectónico analizado se comporta como una *representación teatral* (signo), en la que el emperador fue el *actor principal*.

La Tabla 1 (para cada identificador A-K), resume la interpretación de los vocabularios y las reglas que gobiernan los aspectos semióticos más importantes del lenguaje visual del Yuanying Guan. Los conceptos y estructuras semióticas utilizadas ayudan a la comprensión de esta obra monumental.

Indicador	Significante	Significado	Signo	Sintagma Paradigma	Denotación Connotación	Metáfora Metonimia	Articulación
A	GEOMETRÍA DEL JARDÍN EUROPEO	REDONDEAR la Perfecta Brillantez	■	S	D C	●	❖
B	YUANYING GUAN	MIRADOR HACIA EL INFINITO	▲ ●	S P	D C	● ○	❖❖
C	Término GUAN	MIRADOR, VISTAS, VISUALIZACIÓN	▲		D C	○	
D	UBICACIÓN CENTRO-AXIAL	CENTRALIDAD, ORDEN, GEOMETRÍA, JERARQUÍA, INFLUENCIA	▲ ●	P	D C		❖❖
E	ORIENTACIÓN GEN (NE)	PRINCIPIO Y FIN DE TODAS LAS COSAS	■		C	○	
F	PLANIMETRÍA: DIVISIÓN EN TRES ZONAS	TRADICIÓN, ESTABILIDAD, PERFECCIÓN	▲		D C		❖
G	ELEVACIÓN DE LA PLANTA	POSICIÓN ADECUADA para servir de MIRADOR	▲		D C		
H	FACHADA YUANYING GUAN	RITMO Y PROPORCIÓN	▲ ■		D C	●	❖
I	ELEVADO NÚMERO DE VENTANAS	Marco para VISUALIZAR EL PAISAJE Y LUZ DEL SUR	▲ ■	P	D C	●	
J	MONUMENTALIDAD	DOMINIO SOBRE EL COMPLEJO	▲ ■	P	D C	●	❖
K	RELOJ FACHADA	TECNOLOGÍA OCCIDENTAL	■ ●	P	D C	●	

Signo
▲ = INDÉXICO
■ = SIMBÓLICO
● = ICÓNICO

Paradigma Sintagma
P = PARADIGMA
S = SINTAGMA

Denotación Connotación
D = DENOTACIÓN
C = CONNOTACIÓN

Metáfora Metonimia
● = METÁFORA
○ = METONIMIA

Articulación
❖ = ARTICULACIÓN
❖❖ = DOBLE ARTICULACIÓN

Tabla 1. Aspectos semióticos del lenguaje visual del Yuanying Guan.  
Realizada por el autor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGREST, D. & GANDELSON, M. (1995). *Semiotics and Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- AMIRMASOUD, D. (2015). "The Reflection of Semiotic Theories in the Architectural Reading of the Contemporary Mosques of Tehran". *Indian Journal of Fundamental and Applied Life Sciences* 5.52, 2460-2471.
- ARNHEIM, R. (1954). *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press.
- BARMÉ G.R. (1996). *East Asian History*. Canberra: Division of Pacific and Asian History. Research School of Pacific and Asian Studies / Australian National University.
- BARTHES, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture: Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.
- BEURDELEY, C. & BEURDELEY, M. (1971). *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. Traducción de Michel Bullock. Rutland, Vt. and Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
- BEURDELEY, M. (1997). *Peintres jésuites en Chine au XVIII siècle*. Arcueil Cedex: Anthèse.
- BOTTON, F. (2005). "Reseña del libro de Elisabetta Corsi, *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*". *Estudios de Asia y África* 40.2 (127), 465-467.
- BROADBENT, G. (1977). "A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture". *Architectural Design* 7-8, 474-482.
- CASTILLA, M. V. (2015). "The Apostolic Status of Linear Perspective during the Eighteenth-Century in China". *Revista Orientando* (Centro de Estudios China-Veracruz) 10 (abril-septiembre), 1-24.
- \_\_\_\_\_. (2016). "Giuseppe Castiglione (Lang Shining). Precursor de la primera mundialización pictórico-arquitectónica". *Estudios de Asia y África* (El Colegio de México) 161 (septiembre), 623-646.

- CORSI, E. (2004). *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*. México: Centro de Estudios de Asia y África (El Colegio de México).
- CULLEN, G. (1961). *The Concise Townscape*. London: Architectural Press.
- CHANDLER, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. Second Edition. London: Routledge.
- DONOUGHO, M. (1987). "The Language of Architecture". *The Journal of Aesthetic Education* 21.3, 53-67.
- ECO, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- \_\_\_\_ (1997). "Function and Sign: The Semiotics of Architecture". En *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Neil Leach (ed.), 173-195. London: Routledge.
- FISKE, J. (1990). *Introduction to Communications Studies* [2<sup>nd</sup> Edition]. London: Routledge.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1982). *Semiotics and language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- HALE, J.A. (2000). *Building ideas: An Introduction to Architectural Theory*. Chichester: John Wiley & Sons LTD.
- JENCKS, Ch. & BAIRD, G. (eds.) (1969). *Meaning in Architecture*. New York: George Braziller.
- JENCKS, Ch. (1984). "El signo arquitectónico". En *El lenguaje de la arquitectura: un análisis semiótico*, G. Broadbent, R. Bunt & C. Jencks (eds.), 79-127. México: Limusa.
- JORGENSEN, K. (1998). "Semiotics in Landscape Design". *Landscape Review* 4.1, 39-47.
- JUODINYTÉ-KUZNETSOVA, K. (2011). "Architectural space and Greimassian semiotic". *Societal Studies* 3.4, 1269-1280.
- KLEUTGHEN, K. (2013). "Staging Europe: Theatricality and Painting at the Chinese Imperial Court". *Studies in Eighteenth-Century Culture* 42, 81-102.

- LOEHR, G. R. (1940). *Giuseppe Castiglione (1688-1766). Pittore di corte di Ch'ien Lung, Imperatore della Cina*. Roma: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. (2007). “La Semiótica de los bordes. Significación y negatividad”. *Tópicos del Seminario* 18 (julio-diciembre), 99-100.
- MARTIN, B. & RINGHAM, F. (2000). *Dictionary of Semiotics*. London and New York: Cassell.
- MINZHONG, Y. (2001). Ed. *Rixia juwen kao*. 4 vols. (Beijing: Beijing guji chubansh), vol.1, 82. [Cita tomada de la tesis de doctorado de Hui Zou, *The Jing of Line-Method: A Perspective Garden in the Garden of Round Brightness*. Montréal: School of Architecture, McGill University, 2005.]
- NÖTH, Winfried (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- PANIAGUA, E. (2013). “La Arquitectura y su significación pragmática y tectónica”. *Signa* 22, 521-548 (también en <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6365> [12/04/2018]).
- PEIRCE, Ch. S. (1931-1958). *Collected Writings*. 8 vols. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arture W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. (2007). *Giuseppe Caastiglione. 1688-1766, Peintre et architecte à la cour de Chine*. Paris: Thalia édition.
- POLLITT, J.J. (1974). *The Ancient View of Greek*. New Haven: Yale University Press.
- POZZO, Andrea (1693 [1989]). *Perspective in Architecture and Painting*. Copia íntegra en latín e inglés de la edición de 1693, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- RAWSKI, E. & RAWSON, J. (2006). *China: The three Emperors 1662-1795*. London: Royal Academy of Arts.

- ROSSI, A. (1982). *The Architecture of the City*. [Primera edición. 1966]. The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, and The Institute for Architecture and Urban Studies. Cambridge: MIT Press.
- SAUSSURE, F. (1983). *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- SIU, V. M. (2012). “China and Europe entwined: a new view of the European sector of the Chan Chun Yuan”. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscape* 19.3-4, 376-393.
- STANDAERT, N. (2007). *An Illustrated Life of Christ Presented to the Chinese Emperor: The History of Jincheng Shuxiang (1640)*. Monumenta Serica Monograph Series, vol. LIX. Sankt Augustin: Steyler Verlag.
- TASHEVA, S. (2012). *Semiotics of Architectural Graphics*. Sofia: Institute of Art Studies.
- TAURENS, J. (2008). “Meaning and Context in the Language of Architecture”. En *Place and Localization: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI*, 71-82 Tallinn: The Research Group of Cultural and Literary Theory, Estonian Literary Museum, Institute of Art History, Estonian Academy of Arts. Estonian Semiotics Association.
- THIRIEZ, R. (1994). “The Qing Long Emperor’s European Palaces”. En *The Delights of Harmony: The European Palaces of the Yuanming Yuan & the Jesuits at the Eighteenth-Century Court of Beijing*, 6-17. Worcester: Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holy Cross.
- WALEY-COHEN, J. (1999). *The Sextants of Beijing: Global Currents in Chinese History*. New York: W.W. Norton & Company.
- WONG, Y. (2001). *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan*. Honolulu: University of Hawai’s Press.
- YI-FU, T. (1993). *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*. New York: Island Press.

- YUFENG, J. (1984). *Yuanming Yuan Lou Pinxi (A critical analysis of the European section in the Yuanming Yuan)*. Yuanming Yuan Garden Journals (YMYJ). Vol. 3, 21-24.
- ZOU, H. (2005). *The Jing of Line-Method: A perspective Garden in the Garden of Round Brightness*. PhD. School of Architecture. Montreal: McGill University Montreal.
- \_\_\_\_ (2011). *A Jesuit garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*. West Lafayette: Purdue University Press, Project Muse.

Recibido el 11 de enero de 2018.

Aceptado el 11 de abril de 2018.



**EL CINE MÁS ALLÁ DEL SIGNO:  
REVISITANDO EL CONCEPTO  
DE INDEXICALIDAD EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN**

CINEMA BEYOND SIGNS: REVISITING INDEXICALITY  
IN ANDRÉ BAZIN'S FILM THEORY

**Lourdes ESQUEDA VERANO**

Universidad de Navarra

lesqueda@unav.es

**Resumen:** Las recientes transformaciones tecnológicas del cine han reavivado el debate sobre las propiedades de la imagen fotográfica, consolidando la teoría cinematográfica de André Bazin como lectura obligatoria. En especial, cabe destacar su texto sobre “La ontología de la imagen fotográfica”, donde Bazin establece una relación entre la materialidad del cine y su tendencia estética hacia el realismo. Este artículo ofrece una clarificación terminológica sobre uno de los conceptos más fundamentales de este texto —la huella de luz— que suele identificarse con la noción de signo indexical propuesta por C. S. Peirce, propiciando consideraciones semióticas en una teoría del cine completamente ajena a la misma.

**Palabras clave:** Imagen fotográfica. Teoría del cine. Indexicalidad. Realismo. André Bazin.

**Abstract:** The recent technological transformations of cinema have brought back the debate on the properties of the photographic image, calling attention once again to André Bazin's film theory, especially his key work "The Ontology of the Photographic Image." In this text, Bazin establishes a correlation between the materiality of the cinema and its aesthetic tendency towards realism. This article offers a terminological clarification on one of the most fundamental concepts of his theory — the *trace*—, which is frequently identified with C.S. Peirce's indexicality, prompting semiotic readings of a pre-semiotic film theory.

**Key Words:** Photographic Image. Film Theory. Indexicality. Realism. André Bazin.

## 1. INTRODUCCIÓN

Hace más de medio siglo que André Bazin escribió su conocida teoría del cine. Se recurre a ella, habitualmente, para reflexionar sobre la materialidad del medio, en especial cuando surge una innovación tecnológica en el mismo. Así, a partir del advenimiento del soporte digital y de la creciente hibridación de la imagen cinematográfica, la teoría de Bazin ha mostrado su vigencia y actualidad en el diálogo sobre las grandes preguntas que surgen en lo relativo a las propiedades básicas y fundamentales de las imágenes de registro —sean fotográficas o cinematográficas—. Mucho se ha escrito sobre el texto de apertura seleccionado por Bazin para *Qu'est-ce que le cinéma?*, "Ontologie de l'image photographique" (en adelante, "Ontologie"). La lectura de este texto, central en la reflexión sobre el realismo propio del cine, se encuentra condicionada por la clasificación de las teorías cinematográficas realizada por Peter Wollen. En *Signs and Meaning of Cinema*, Wollen describe el realismo baziniano como una consecuencia del carácter indexical de

sus imágenes. La identificación entre el concepto de indexicalidad y la comprensión baziniana de la ontología de la imagen fotográfica es tal en la academia que incluso llegan a utilizarse como sinónimos. Como hacen notar Martin Lefebvre y Martin Furstenu, que los estudios de cine tiendan a esta homologación se debe a que “la indexicalidad era entendida frecuentemente como una variación meramente semiótica de la pretensión ontológica en Bazin” (2002: 94). En realidad, aunque la indexicalidad —entendida como una conexión dinámica entre el modelo y su imagen fotográfica— puede ayudar efectivamente a dar cuenta de algunas de las características de la ontología de la imagen de registro, la reducción de sus cualidades a este término semiótico empobrece sus potencialidades documentales y artísticas, y lleva la reflexión teórica de cine a un callejón sin salida, donde o se opta por asumir esta identificación como verdadera, o se niega la utilidad y vigencia de la teoría baziniana. Con el objetivo de facilitar el acceso del lector a la riqueza de este texto esencial de la teoría cinematográfica, el presente trabajo rescata el término *huella* utilizado por Bazin para designar esta realidad. Como se verá a lo largo de las siguientes páginas, la *huella* baziniana actúa de un modo más similar a la percepción cotidiana de los objetos del mundo sensible que a la manera del índice peirceano.

Este artículo se divide en tres partes. En el primer epígrafe se analizan las principales consecuencias de aproximarse a Bazin desde un enfoque puramente semiótico o desde planteamientos afines, como son los de Barthes y Sontag, y el tipo de errores a los que puede conducir al lector. El segundo epígrafe ofrece una comparación entre el concepto peirceano de *índice* y la *huella de luz* descrita por Bazin. Aquí se repasará tanto el *índice* puro como los *degenerados* con el objetivo de encontrar los rasgos compartidos entre todos ellos y valorar, así, el alcance de la semiótica en la teoría baziniana. Finalmente, la caracterización de la *huella* en sí es el cometido del último epígrafe. Allí definimos la *huella* atendiendo a los tres aspectos que, según defiende Bazin en “Ontologie”, la configuran: el carácter automático de su producción; la relación que la imagen

fotográfica guarda respecto al referente que la origina; y, por último, el efecto psicológico de estas imágenes de registro en el espectador. Estos tres rasgos aportan luz sobre por qué Bazin considera que, en virtud de su materia prima, el cine es un arte de *tendencia esencialmente realista*.

## 2. EL CONTEXTO SEMIÓTICO DE LA COMPRENSIÓN PEIRCIANA DE BAZIN: BARTHES, SONTAG

Antes de abordar la indexicalidad de la imagen fotográfica en la teoría de André Bazin, es necesario advertir que en sus casi 2.600 artículos publicados, Bazin nunca utilizó dicho término. Sin embargo, la teoría baziniana se encuentra tradicionalmente unida al mismo. El principal motivo de esta identificación tiene que ver con la necesidad de distinguir entre la pintura y la fotografía, ya que, a diferencia de la primera, esta última participa, en palabras de Bazin, “de la existencia del modelo como huella digital” (1966: 19). Es decir, la génesis de la imagen fotográfica es causal, no proviene de la imaginación del artista. Y la causalidad es el atributo que distingue la relación entre el referente y el signo indexical en la teoría peirceana. Sin embargo, Bazin no planteó su teoría a partir de términos semióticos, sino que utilizó una serie de términos que se asemejan a lo que C. S. Peirce denominó como *indexical*: huella, rastro, impresión, máscara, molde, etc. Debido a la distancia entre un planteamiento semiótico y uno fenomenológico, como es el caso de Bazin, la coincidencia terminológica no justifica la equiparación entre ambas perspectivas. Como se verá a continuación, el recurso a términos semióticos acarrea una serie de implicaciones que es necesario explicitar, con el objetivo de alcanzar una comprensión depurada de la ontología de la imagen de registro a la que hace referencia Bazin.

Como ya se ha apuntado, la importación del término *indexicalidad* a la teoría baziniana data del año 1969<sup>1</sup>, cuando, en *Signs and Meaning in*

---

<sup>1</sup>Previamente ya se habían publicado estudios específicos que vinculaban la semiótica y la fotografía, como es el caso de Roland Barthes, quien hablaba de la fotografía como de “un

*the Cinema*, Peter Wollen realiza una clasificación de corte estructuralista sobre las principales teorías cinematográficas. Wollen, siguiendo a Roman Jakobson, identifica cada tipo de signo propuesto por Peirce en su tricotomía —índice, icono, símbolo— con un teórico cinematográfico que lo representa de forma paradigmática en su comprensión del cine. Wollen relaciona a Christian Metz con la dimensión simbólica (el cine como código y lenguaje); a Josef Von Sternberg con la icónica (la iluminación desde el punto de vista de las artes plásticas); y a Bazin con la dimensión indexical (donde encontramos un vínculo existencial entre el modelo y su representación) (1970: 136).

No obstante, más allá del trabajo de Wollen, resultan más influyentes en este contexto en *La Chambre claire* y *On Photography*, conocidas obras de Roland Barthes y Susan Sontag respectivamente. Aunque ninguno de los dos autores —seguidores más bien de premisas estructuralistas— se declaran deudores del pensamiento de Bazin, en ambos libros es evidente una marcada influencia baziniana tanto en su enfoque al distinguir entre la imagen fotográfica y otras imágenes como en el recurso a determinados términos<sup>2</sup>. Bazin, Sontag y Barthes coinciden en apuntar que la imagen fotográfica es esencialmente distinta de otras imágenes debido a la conexión causal entre la realidad y la imagen que percibimos en la fotografía. Lo exclusivo de la fotografía, según Barthes, radica en que “para que exista la imagen, es necesario que la cosa haya estado allí” (1994: 136); en la misma línea, que “el lenguaje es ficcional por naturaleza; [...] mientras que la fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada” (1994: 150). Por su parte, Sontag menciona que “el registro fotográfico confirma que el modelo existe” (1978: 175).

---

mensaje sin código” en “Le message photographique” (1961: 128) o en su “Éléments de sémiologie” (1964b). Cabe destacar también el estudio de Umberto Eco, donde se refiere a los mensajes visuales, como el cine o la publicidad, *La estructura ausente* (1968).

<sup>2</sup>Aunque Barthes escribió otros textos específicos sobre la fotografía —como “Réthorique de l’image” (1964a)—, es en *La Chambre claire* (1994) donde resalta una transición intelectual de Barthes de la filmología de Gilbert Cohen-Séat y un enfoque semiótico-saussureano a una perspectiva más personal y descriptiva-científica.

También es reseñable el gran parecido entre el modo en que estos autores expresan asuntos relativos a la temporalidad y a la génesis automática de la fotografía. Para todos ellos, la fotografía aparece como una victoria sobre la muerte. Bazin habla de embalsamar el tiempo mediante la fotografía para sustraerlo de su propia corrupción (1966: 19). Sontag dice que “una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad” (1978: 21) a esa realidad preservada. Del mismo modo Barthes, quien escribe *La Chambre claire* en parte para superar la muerte de su madre y comprender el modo en que se aferra a su recuerdo a través de una fotografía en concreto, explica que la fotografía nos hace vivir una micro experiencia de la muerte porque nos convierte en un sujeto que deviene objeto tras ser fotografiado, logrando la inmortalidad a través de su propia imagen (1994: 46).

Es igualmente significativa la coincidencia en determinadas metáforas que describen el funcionamiento de la imagen de registro. Para Sontag, la fotografía no es solo una imagen, como la pintura, sino “un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (1978: 164). Esta última frase parece una referencia directa a una de las notas al pie de “Ontologie”, donde Bazin vincula el automatismo en la producción de la fotografía con las mascarillas mortuorias y explica la génesis de la imagen fotográfica como una huella hecha por la luz (1966: 17). Respecto a esto último, Barthes dice que, debido a su base fotoquímica, “la fotografía es literalmente una emanación del referente” (1994: 142), porque los rayos de luz se impresionan en el negativo.

Todas estas referencias más o menos explícitas al ensayo de Bazin sobre la ontología de la imagen fotográfica nos permiten establecer un vínculo sistemático —sugerente, cuando menos— entre estos autores<sup>3</sup>. Sin embargo, no debemos menospreciar las diferencias entre la perspectiva baziniana y el enfoque de Sontag y Barthes. Es, precisamente, en estas

---

<sup>3</sup>Al tiempo que confirman lo que Hervé Joubert-Laurencin llama el borramiento de Bazin de la escena intelectual francesa en los 60 y 80, ya que Barthes obvia que sus textos son habitualmente contestaciones a los escritos bazinianos (cf. Watts, 2016: 38, 40-43).

diferencias donde puede apreciarse con más claridad que el carácter indexical de la imagen fotográfica no da cuenta cabal del sentido en que Bazin comprendía su ontología.

Tanto Sontag como Barthes abordan la imagen fotográfica desde un punto de vista que se debate entre el constructo y la transcripción objetiva (por automática) de la realidad, es decir, comprenden la imagen fotográfica como un signo o sustituto de la realidad; algo que, si bien está ligado a la misma, la reemplaza o la duplica. Mientras Bazin, ajeno a los planteamientos semióticos y psicoanalíticos, la considera re-presentación de una realidad pasada. Así, mientras para Bazin las fotografías nos permiten acceder a la realidad, Sontag entiende que las fotografías “por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (1978: 33). Se trata de una desconfianza cognoscitiva que la lleva a sospechar del realismo fotográfico<sup>4</sup>, como cuando critica “la dudosa reputación [de la fotografía] de ser la más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas” (1978: 61); e incluso la conduce a dudar sobre la existencia de la realidad misma:

*La fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. Pero los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de crear distancia... Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a experimentar la irrealidad y lejanía de lo real (1978: 174; énfasis mío).*

En una línea similar, el planteamiento constructivista de Barthes impide contemplar la fotografía como evidencia probatoria de una realidad exterior a la propia imagen. Donde Bazin encuentra un punto de acceso, Barthes se topa con un pacto de lectura. Por ello, Barthes sostiene que la

---

<sup>4</sup>Este realismo fotográfico no es estilístico, sino ontológico. Como lo expresa Jesús González Requena, “frente al realismo de lo verosímil —que es el del realismo discursivo—, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de un realismo radical: un realismo de lo real que da todo su sentido a la intuición que latía en el pensamiento de Bazin cuando afirmaba que la fotografía es ontológicamente realista” (2013).

cultura “es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (1994: 67). Barthes, también comprende la fotografía como alucinación o distorsión de la realidad y explica que, a pesar de remitir a un momento real del pasado, la fotografía es “falsa a nivel de la percepción” (1994: 194), porque la subjetividad que la percibe puede no reconocerla como verdadera, como le ocurrió a Barthes con las fotografías de su madre fallecida: la reconocía, pero no lograba reencontrarla (1994: 119).

Esta diferencia de enfoques es clara cuando comprobamos que Sontag y Barthes distinguen entre lo real y la realidad (subjetiva o, cuando menos, percibida), mientras que Bazin refiere, sin distinciones, a una única realidad que, precisamente por ser accesible mediante la percepción, es accesible a través de su imagen fotográfica<sup>5</sup>. Por ello, Bazin sostiene que “la fotografía obra sobre nosotros como fenómeno 'natural', como una flor o un copo de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico” (1966: 18)<sup>6</sup>. Para Bazin, la fotografía, que restituye una realidad pasada, se une a la creación como fenómeno natural y nos afecta como tal (1966:19). La imagen fotográfica y cinematográfica no es, para Bazin, una copia más sofisticada ni una simple duplicación, sino una nueva forma de remitir a lo real en su ambivalente aparecer (Lebedev, 2016: 190), una suerte de “nueva mirada” con un soporte distinto y propio. Constatamos así que los puntos de encuentro entre Sontag, Barthes y Bazin no implican

---

<sup>5</sup>Aunque Bazin distingue intuitivamente entre un fenómeno y su *noúmeno*, lo hace más en términos de abstracción y acceso a las esencias o realidades espirituales que a propósito de una actitud de impotencia para acceder a *lo real*, como ocurre en otros autores. Quitar al referente de la ecuación referente-significante-significado para enfocar el estudio de los fenómenos desde un punto de vista relativo al sujeto equivaldría, en la epistemología baziniana, a negar toda posibilidad cognoscitiva y, por tanto, cualquier relevancia real de la imagen fotográfica en términos de acceso al mundo.

<sup>6</sup>En la compilación de textos para *Qu'est-ce que le cinéma?*, el término *natural* aparece entrecomillado (1958: 15), en lugar de en cursivas, como hace Bazin en su texto original: “Elle agit sur nous en temps que phénomène *naturel*, comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable de leur origine végétale ou tellurique” (1947: 408). El entrecomillado pudo haber dado un sentido distinto al buscado por el autor, ya que al aparecer entre comillas el término *natural* este podría cobrar un sentido metafórico, en lugar de enfático.

una concordancia total entre los primeros y el segundo. Es por ello que no deja de sorprender cómo algunos académicos, como Peter Geimer, llegan a englobar a Peirce, Bazin, Barthes, Krauss, Sontag y Dubois en un grupo homogéneo con el denominador común de la causalidad (2007: 10). Este tipo de agrupaciones bajo un rasgo común tienden a obviar una serie de matices que a su vez delatan diferencias más o menos relevantes entre una teoría y otra: esto es lo que ocurre frecuentemente con la teoría de Bazin, cuando se absolutiza el sentido “genético” de la indexicalidad, en lugar de mirarlo como un origen dirigido sin embargo a una forma nueva de realismo. Como es de esperar, la indexicalidad tampoco agota el planteamiento sontaguiano ni el de Barthes. Suscribimos, pues, el diagnóstico de Stephen Rifkin, quien critica una lectura ya estándar en los estudios de cine donde:

*[i]ndexicalidad es usado casi siempre para describir un atributo identificable y esencial al medio de toda representación analógica, sea fotográfica o cinematográfica. Esta característica es el resultado de un proceso tecnológico específico, uno que le otorga a las representaciones una relación privilegiada con la realidad (Rifkin, 2012: 85)*

Dicha asimilación entre la indexicalidad y la ontología baziniana, apunta Rifkin, es una reducción que se ha establecido en la academia, dando por buena una confusión simplista a teorías tan diversas como complejas.

A propósito de Bazin, es claro que él no pensaba la fotografía en términos semióticos; así como Peirce no consideraba la fotografía como un ejemplo destacado de la indexicalidad. Mary Ann Doane defiende que la fotografía no debería ser considerada como un *índice ejemplar*, porque “para Peirce, que definió el *signo indexical*, la fotografía no era en absoluto el ejemplo más importante. En su descripción, el índice se vacía de contenido; es un signo hueco. Designa algo sin describirlo; su

función se limita a asegurar una existencia” (2012: 338). Sin embargo, como se expone a continuación, sí hay algunos rasgos compartidos entre la indexicalidad y la ontología de la imagen fotográfica según Bazin. Es relevante, por tanto, realizar una comparación pormenorizada donde se explicitan los puntos de unión y desencuentro entre el índice y la huella, para alcanzar una comprensión cabal del papel que desempeñan este tipo de imágenes en la teoría baziniana.

### **3. COMPARACIÓN ENTRE EL *ÍNDICE* PEIRCEANO Y LA *HUELLA* BAZINIANA**

Aunque la noción de *huella de luz* descrita por Bazin no nace con una orientación semiótica ni se trata de un término equivalente al de indexicalidad, existe un rasgo genético en la imagen de registro —fotográfica o cinematográfica— que permite establecer un puente entre un enfoque semiótico y uno ontológico al abordar el estudio de dichas imágenes. En concreto, el punto común entre el índice y la huella se encuentra en su origen causal y en la relación dinámica que dicha imagen establece respecto a la realidad y al sujeto que la percibe.

#### **3.1. La conexión dinámica como elemento común entre la *huella* y el *índice***

Veamos más detenidamente este punto de encuentro a partir de la definición de *índice* aportada por Peirce:

*[El índice es] un signo o representación que se refiere a su objeto no tanto a causa de alguna similitud o analogía con él, ni tampoco a causa de que esté asociado con caracteres generales que de hecho ese objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto individual, por una parte, como con los sentidos o memoria de la*

*persona para la que funciona como signo, por otra parte* (1994: 2.305, énfasis mío).

Peirce pone el acento no tanto en la similitud que tiene la imagen con lo real, sino en su origen genético a partir de esta, pero que necesita además de una suerte de triangulación con la percepción subjetiva. Así, la segunda mitad de la definición de Peirce alude a la causalidad y a la conexión dinámica, rasgos también presentes en la ontología de la imagen fotográfica tal y como la comprende Bazin. Esta coincidencia puede apreciarse en los dos sentidos expuestos por Peirce:

(1) Primero, en el vínculo genético o existencial entre objeto y fotografía, que aquí llamamos causalidad. Lo real es causa en un sentido cuasi-material de la existencia de la imagen fotográfica. Bazin habla de embalsamamiento o momificación, al igual que Barthes. Este último destaca también que el noema de la fotografía es “esto ha sido” (1994: 136). Esto implica procesos físico-naturales, como sucede también con el índice peirceano. Tanto la fotografía como los *índices* nos presentan un acto del pasado al que accedemos en un soporte distinto al que le dio origen. En el caso de la fotografía, a la misma apariencia del modelo, pero en un soporte analógico o digital; en el de la pisada, a través de la arena. En estos dos tipos de huella identificamos una conexión dinámica, pero de naturaleza distinta en cada caso.

(2) En segundo lugar, para reconocer el *índice* como tal es necesario que el sujeto conozca la relación entre el origen y el signo. Así, Jean-Marie Schaeffer señala a propósito del arché fotográfico que “una fotografía funciona como imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica” (1990: 32). Es decir, no basta con el origen genético-físico, sino que necesita también de una interpretación por parte de la persona, en el sentido de una relación entre sus sentidos, su memoria y el modo en el que se lee en nuestro caso la imagen fotográfica como garantía de una realidad pasada. Al mirar una imagen fotográfica, el sujeto sabe que esta apunta hacia un objeto profilmico del

pasado. El papel del sujeto, aquí, no es el de establecer un vínculo entre modelo e imagen fotográfica, sino el de reconocer esa relación causal. Aquí, Bazin también coincide con Peirce, quien defiende que “el índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto señalarla una vez establecida” (1994: 2.299).

Hasta aquí, el *índice* y la *huella* coinciden en contar ambos con una relación privilegiada con la realidad. Pero la *huella* baziniana rebasa los límites de la conexión dinámica, ya que para Bazin la imagen fotográfica no solo se relaciona con la realidad, sino que es la realidad, re-presentada en una nueva instancia que permite verla de otra forma. Será necesario atender a la primera parte de la definición de *índice* peirceano en vistas a establecer una distinción clara entre la *huella* de Bazin y el *índice puro*.

### 3.2. Diferencias entre la *huella* baziniana y el *índice puro* de Peirce

Cuando Peirce habla de *índice*, él mismo advierte de la dificultad de encontrar un *índice puro*, en el sentido de que los rasgos distintivos del *índice* son su falta de semejanza respecto del objeto que representa y que un *índice* se refiere a su referente de manera individual o singular, atrayendo la atención del que los percibe hacia dicho referente como una compulsión ciega (1994: 2.306). Peirce señala que los *índices puros* son difíciles de encontrar pues generalmente un tipo de signo implica otros, aunque de manera menos predominante, como es el caso de la huella en la arena: cuya forma recuerda la del pie, sin por ello tratarse de un icono de este. Cuando un signo comparte características con otros de la tricotomía peirceana, se llaman signos degenerados. Para alcanzar una comparación sistemática, será necesario estudiar la *huella* para diferenciarla del *índice puro*, tarea que acometeremos a continuación, y de los dos índices degenerados, el simbólico y el deíctico, cuyo estudio se realizará en el siguiente epígrafe.

Para medir la línea de confluencia entre Peirce y Bazin debemos

considerar los tres aspectos a los que hace referencia en la primera parte de su definición de *índice*: la semejanza, la analogía y el que “esté asociado con caracteres generales que de hecho ese objeto posee”. Dos de estos tres aspectos son matizables en la fotografía:

(1) La semejanza: una de las cualidades habitualmente reconocidas de la fotografía es el parecido entre el objeto fotografiado y su fotografía. Es decir, que el objeto se reconoce a través de la fotografía. Cuando Peirce define los *índices puros*, explica que estos:

*pueden distinguirse de otros signos o representaciones por tres señales características: primera, que no tienen ninguna semejanza significativa con sus objetos; segunda, que se refieren a individuos, a unidades singulares, a colecciones de unidades singulares, o a continuos singulares; tercera, que dirigen la atención a sus objetos por fuerza ciega [...]. Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales (1994: 2.306).*

La semejanza no es un rasgo exclusivo de la fotografía, ni tampoco es una condición necesaria para que determinada imagen sea fotográfica. Bazin mismo decía que esta “puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (1966: 18-19). Del mismo modo, Barthes explica que en la fotografía importa más el tiempo (causalidad) que el objeto (semejanza): “en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (1994: 155). Sin embargo, a pesar de que la semejanza no es lo principal de la fotografía, es una propiedad que le suele venir aparejada y que permite, en definitiva, que encontremos ese *punctum* que nos afecta, en términos de Barthes; que se nos revele el mundo, diría Bazin. Si los objetos de la fotografía no fuesen reconocibles, probablemente su ontología se acercaría un poco más a cualquier otro signo

indexical. Pero es esa semejanza lo que los hace únicos ante la mirada de los hombres y lo que les permite constituir representaciones realistas del mundo, puertas de acceso a la realidad. Mientras Peirce, que habla aquí de un *índice puro*, deja la semejanza en un segundo lugar, esta es inevitable en la fotografía, precisamente por sus particularidades genéticas. En este punto convendría recordar el *analogon ex-machina* al que refiere Luis, Alonso García, ya que es precisamente ese registro maquinal el que nos da, en palabras de Alonso, “un icono sobre un índice, un reflejo sobre una huella” (2010: 132). Gracias a ello, el sujeto puede apreciar aún los menores márgenes de semejanza, incluso en una fotografía borrosa o desgastada.

(2) La asociación a caracteres generales que posea el objeto. Los caracteres generales de los objetos son aquellos rasgos que los distinguen del resto de objetos, que los caracterizan: contorno, figura, color. Por ejemplo, la forma triangular de las copas de los pinos, que distingue a estos árboles de los sauces llorones, cuya copa es más parecida a un sombrero. La fotografía posee los caracteres generales de los objetos que representa precisamente en virtud de su producción causal. Barthes lo expresa de un modo muy claro cuando explica que “la fotografía reproduce mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1994: 31). Y como guiño a Magritte, concluye que en una fotografía una pipa siempre es una pipa (1994: 33). Si nos atenemos a la definición y caracterización de la indexicalidad pura aportada por Peirce, constataremos que la fotografía no puede ser un *índice genuino*, porque la fotografía nos presenta con la imagen de un individuo y todo individuo posee determinados caracteres. La clave se encuentra en si la relación entre objeto y signo es existencial o no. Como explicó Peirce:

*un Índice o Sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en que es un segundo individual. Si la Segundidad es una relación existencial, el Índice es genuino. Si la Segundidad es una referencia, el Índice es degenerado. Un Índice genuino y su Objeto deben ser individuos existentes (ya sean*

*cosas o hechos), y su Interpretante inmediato debe ser del mismo carácter. Pero, ya que todo individuo debe tener caracteres, se sigue que un Índice genuino puede contener una Primeridad, y de este modo un Icono, como una parte constituyente de él. Todo individuo es un Índice degenerado de sus propios caracteres (1994: 2.283).*

Tenemos aquí, entonces, dos formas de *índice*: uno que está existencialmente relacionado con su objeto (*índice genuino*) y uno que solo refiere a él (*degenerado*). Como en todo caso el *índice* lo es de un objeto, todo *índice* es una función segunda o segundidad. Pero como el mismo *índice* tiene sus caracteres propios, el *índice* puede considerarse un objeto en sí mismo, una primeridad: es segundo individual, pero individual primero en cuanto él mismo es un objeto. La fotografía, por su parte, sí guarda un vínculo existencial respecto al objeto que la origina y, sin embargo, también se lee como referencialidad debido a que es semejante al objeto. Esta explicación de Peirce y las peculiaridades de la fotografía como huella de luz nos permite sacar las siguientes conclusiones:

- *Que el índice represente un segundo individual exige que no haya una relación de semejanza entre objeto y signo. La fotografía no sería un signo indexical puro, porque la imagen de la fotografía es idéntica a la imagen de la realidad que la causó.*
- *La segundidad de la fotografía sí posee un vínculo existencial con la realidad (causalidad), pero también se trata de una referencia, porque refiere al momento pasado en el que fue tomada esa fotografía.*
- *Como la primeridad se refleja a modo de espejo en la fotografía, esta cuenta también con un carácter icónico, a pesar de que su origen es causal, porque se reconoce una clara relación de semejanza respecto a la realidad que la origina.*
- *La afirmación peirceana de que todo individuo es un índice degenerado de sus propios caracteres puede aplicarse literalmente a la fotografía,*

*cuya imagen es segundidad y primeridad.*

Podemos afirmar que la fotografía no es un *índice puro*, sino un subtipo del signo indexical: un *índice degenerado*. Debido a esto, toda lectura de “Ontologie” que pretenda dar cuenta de los planteamientos bazinianos desde la idea de indexicalidad pura corre el riesgo de caer en varios errores, desde la falsa identificación entre indexicalidad y realismo en la teoría de Bazin al polo opuesto, la negación de la necesidad de una causalidad en la génesis de la imagen para poder hablar de realismo cinematográfico.

### **3.3. Similitudes entre la *huella de luz* y los *índices degenerados***

En la clasificación de Peirce, encontramos dos tipos de *índice degenerado*: el *índice icónico* (index as a trace) y el *índice simbólico* o *deíctico* (deictic index). La fotografía es un *índice icónico*, pues su relación con la realidad representada es causal y de semejanza simultáneamente.

En cambio, el *índice deíctico* se llama simbólico precisamente por ser un híbrido entre el *índice* y el símbolo. Así, comparte con este último la arbitrariedad en su forma, como ocurre con las palabras “casa” o “mujer”, que el sujeto identifica con determinada cosa o persona, pero varían en cada lengua pues se usan para designar la realidad gracias a un uso cultural y arbitrario. Peirce comprende que la naturaleza del *índice deíctico* establece un vínculo dinámico con el objeto porque su sentido nace del mismo, a pesar de la arbitrariedad de su construcción. Al nombrar un objeto mediante un *índice deíctico*, que en castellano podría ser el pronombre tuyo y en inglés yours, ambas palabras apuntan al mismo objeto y también adquieren su sentido en el mismo. De ahí la causalidad de su uso, la relación dinámica entre objeto y representación. Por ello, a diferencia de los símbolos puros, la indexicalidad simbólica se halla acotada a los pronombres, adverbios y expresiones que apuntan hacia una realidad existente a la par que cobran sentido gracias a la misma. Todas las

culturas poseen estos índices deícticos, como “tú”, “ahí”, “hoy”.

Mary Ann Doane parte de la división entre *huella* y *deixis* para explicar que el cine siempre responde al primer subtipo de indexicalidad (el *índice icónico*) y no al segundo (el *índice deíctico* o simbólico) y explica que, aunque la indexicalidad no supone ninguna garantía de realismo, sí asegura el contacto real (contingente y contiguo<sup>7</sup>) entre objeto y representación, por lo que la imagen aumenta su credibilidad (2007a: 135-36).

Tras lo expuesto, es claro que el *índice icónico* de Peirce es semejante a la condición de *huella* que Bazin identifica en la fotografía, por la doble relación de causalidad y semejanza que guarda la fotografía con la realidad. En lo que sigue, se explorará directamente el concepto baziniano de *huella* para explicitar sus propias peculiaridades más allá de una aproximación semiótica.

#### 4. MÁS ALLÁ DEL ÍNDICE: EL CONCEPTO DE HUELLA EN BAZIN

Tras exponer en qué consiste la indexicalidad desde la teoría-base de Peirce y su cercanía y limitaciones respecto a la comprensión baziniana de la fotografía como “huella de la realidad por medio de la luz” (Bazin, 1966: 17), en este epígrafe se ofrece al lector una caracterización de la *huella fotográfica* atendiendo a las cualidades descritas por Bazin en su obra. El concepto de *huella* surge del diálogo intelectual sobre el nuevo arte mantenido entre Bazin y sus coetáneos, y con una estrecha relación respecto de la tradición teórica francesa de principios de siglo. Figuras como Marcel L’Herbier, André Malraux o Jean-Paul Sartre son fundamentales para comprender esta noción. En este apartado se abordará

---

<sup>7</sup>Contingente porque las fotografías dependen de que otros objetos las causen mediante el registro. Y contigua porque, a diferencia de otros signos que se forman a partir del parecido o de operaciones mentales, para que se forme un índice-huella es necesario el contacto entre objeto y signo (2007b: 133).

la labor de caracterizar la materia prima del cine mediante tres aspectos que influyen en su configuración: su génesis automática, su relación con el referente y su efecto en el espectador que la percibe.

#### **4.1. La génesis automática de la *huella***

La fotografía es, en efecto, un tipo peculiar de *huella*, que vincula la ontología baziniana a la tradición teórica cinematográfica francesa de comienzos del siglo xx. Como advierte Mónica Dall’Asta, la “Ontologie” de Bazin evoca el concepto de fotogenia (photogénie) de Delluc y Epstein, que se encuentran a su vez en deuda con la teorización de la imagen realizada por Marcel L’Herbier (cfr. 2004: 86). Para L’Herbier, la cámara cinematográfica no es más que una máquina que imprime la vida (une machine à imprimer la vie) cuyo propósito es “transcribir tan fiel y verdaderamente como sea posible una determinada verdad fenoménica” (1918: 9). Sin duda, L’Herbier influyó profundamente en la concepción baziniana de la imagen fotográfica ya que, como podemos constatar en “Ontologie”, Bazin se acoge a sus presupuestos para rebatir la teoría de André Malraux, quien consideraba la imagen fotográfica dentro de las artes plásticas. Malraux redactó su ensayo sobre cine desde un punto de vista histórico, proponiendo el cine como la culminación de la tarea que el arte barroco había emprendido años atrás: la tarea de lograr una más perfecta representación del mundo y por ende un mayor realismo (1959). Bazin responde a este planteamiento desmarcando el cine del cometido de la pintura de la siguiente manera:

*el paso esencial de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no*

*estaba tanto en el resultado como en la génesis (1966: 17).*

Hablar de la imagen fotográfica como *huella* en la teoría de Bazin nos remite a su génesis; a ese momento concreto de su producción. Si la fotografía es capaz de propiciar un acceso a realidades fenoménicas, esto no se debe a los patrones de similitud espaciales, difiriendo así del planteamiento evolutivo de Malraux, quien inscribe la fotografía dentro del mismo cauce que el resto de artes plásticas. Bazin no habla de un linaje evolutivo —como el que emparentaba al Renacimiento con el Barroco—, sino de un salto evolutivo en el que surge un arte nuevo, una nueva especie. Del mismo modo, Bazin no se limita a hablar de la fotografía como representación, sino que destaca en ella su génesis, por la cual se sustrae un fragmento de realidad para re-presentarse a través de una huella de luz captada por la cámara. De ahí que, mientras Malraux habla de apariencias, Bazin centre su reflexión en el concepto de presencia. A continuación, se ofrece la argumentación de Bazin para distinguir a la imagen fotográfica del resto de imágenes:

*La imagen fotográfica —y singularmente la cinematográfica— ¿puede ser asimilada a las otras imágenes y, como ellas, distinguida de la existencia del objeto? La presencia se define naturalmente en relación al tiempo y al espacio. “Estar en presencia” de alguien es reconocer que es nuestro contemporáneo y constatar que se mantiene en la zona de acceso natural de nuestros sentidos (aquí, de la vista; en la radio, del oído). Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo el retrato, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda a la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta. No es ya la imagen de un objeto o de un ser, sino*

*su huella. Su génesis automática la distingue radicalmente de otras técnicas de reproducción. El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde (1966: 235).*

Por su génesis causal, la imagen fotográfica es garantía de una realidad profilmica pasada. Por ello Schaeffer le llama “imagen del tiempo”, un particular tipo de imagen que engloba “la indisolubilidad del espacio del icono y del tiempo del indicio” (1990: 48). De ahí que Bazin la comprenda como prueba de que lo que vemos existió u ocurrió realmente ante la cámara. Hasta aquí, la especificidad de la imagen fotográfica parece encontrarse en algún punto intermedio entre la teoría de la semejanza de Malraux y la indexicalidad peirceana. Sin embargo, el aspecto central de la *huella* baziniana está en el juego de relaciones que, gracias a su génesis automática, se establece entre ella, su referente real y el sujeto que la percibe.

#### **4.2. El referente de la imagen fotográfica**

El molde de luz descrito por Bazin actúa de un modo semejante al Sudario de Turín, donde se nos presenta una imagen negativa producida por la luminosidad del objeto. Si pensamos en otros tipos de molde, como es la técnica del vaciado, donde el objeto y sus reproducciones se producen gracias al contacto físico entre los materiales —algo similar al reflejo de luz que se posa sobre una base fotosensible, dejando su huella—, constatamos que el modelo de barro resultante es visualmente distinto del objeto original. Del mismo modo, una huella en la arena nunca lucirá como un pie, aunque lo recuerde. Por ello, al verla, nunca diremos “esto es un pie”. En las fotografías, sin embargo, es distinto. En una fotografía de Pedro vemos a Pedro. O, mejor dicho, la fotografía nos re-presenta a Pedro sin importar su ausencia. En términos sartreanos diríamos que

la imagen fotográfica actúa como un no-signo, como un analogon de la realidad (2006: 200)<sup>8</sup>.

La realidad de lo captado no es, sin embargo, una duplicación idéntica: ni Jean-Paul Sartre ni Bazin comprenden la fotografía como una sustitución del mundo<sup>9</sup>. Esto llevará a Sartre a negar incluso que la fotografía sea un signo. El signo “está por” otra cosa, aunque sea cualitativamente distinta de su referente; la fotografía no es distinta de aquello a lo que remite, sino que es su imagen. Bazin tampoco comprende la fotografía como sustitución: “La existencia del objeto fotográfico participa [...] del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta” (1966: 19).

Considerar la fotografía como no-signo o no-sustitución es solo una definición negativa en la que ambos están de acuerdo. Esto provee del marco común de base que permite a Bazin apropiarse del término ontología, usado originalmente por Sartre a propósito de la fotografía en *L'Imaginaire*. Pese a estas coincidencias entre ambos autores, al expresar en positivo lo que sí es la fotografía, constatamos que Sartre y Bazin no coinciden plenamente. Por un lado, Sartre piensa en la fotografía como un acto de conciencia, no una cosa. Para Sartre, “la imagen es conciencia de algo” (2006: 218). La imagen otorga un contenido representativo que remite a la realidad, como un signo directo, que rompe con la mediación. Para Sartre, la imagen fotográfica es pura intencionalidad, una realidad más cercana al acto de percibir un árbol que a un árbol en sí<sup>10</sup>. En cambio,

---

<sup>8</sup>Al respecto, dice Sartre que “la imagen de mi amigo Pedro no es una vaga fosforescencia, una huella dejada en mi conciencia por la percepción de Pedro; es una forma de conciencia organizada que se refiere, a su manera, a mi amigo Pedro, es una de las maneras posibles de *apuntar* al *ser real* de Pedro” (2006: 200).

<sup>9</sup>Muchos otros filósofos de la época tampoco consideraban la fotografía como duplicación. Así lo recoge Brian Price en su artículo “Heidegger and Cinema”, donde Prince explica que para Heidegger “the work of cinema is not to supplant the world. I’m sure that’s even possible. Rather, it organizes the world” (2009: 119).

<sup>10</sup>Sartre comprende el signo en los términos en que lo expresa Umberto Eco, cuando dice que “signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substitutivo significante de cualquier otra cosa” (1977: 31). Para Sartre, las fotografías no *sustituyen*, sino que *resti-*

Bazin destaca en su “Ontologie” que la fotografía nos afecta como un fenómeno natural, como una flor o un copo de nieve. No solo en un sentido figurado, sino real. Para Sartre, la fotografía elimina la mediación y la sustituye por su pura idealidad; para Bazin, en cambio, la fotografía no niega toda mediación, sino que precisamente se resuelve en ella. Mientras para Sartre la fotografía nos permite percibir un árbol (acto de conciencia) sin que haya un verdadero árbol delante (cosa), para Bazin, el árbol está ahí, re-presentado de verdad.

En este sentido, las imágenes fotográficas representan un dilema especial porque son realidades físicas que, sin embargo, remiten a otras realidades físicas. Es decir, son un objeto cuya consistencia se fija precisamente en remitir a otro objeto. De este modo, podemos matizar la defensa sartreana del no-signo al decir que la naturaleza de la imagen de registro es, más bien, dual. Esta dualidad se debe a que del mismo modo que la fotografía puede leerse como un signo (objeto que remite a un objeto distinto que le dio origen, como el humo al fuego), no se limita a señalar más allá de sí mismo, sino que se refiere a lo que la propia imagen constituye (la imagen de algo o, mejor, un algo). Así, la *huella fotográfica* no solo es distinta de otras huellas, sino también de otras imágenes —pictóricas o escultóricas— cuya existencia se reduce a la representación<sup>11</sup>, es decir, a la referencia a realidades autónomas.

Así, la imagen fotográfica no debe ser comprendida como una duplicación del modelo, sino como una *huella particular* que nos devuelve el momento concreto de la cosa representada, cuya contigüidad ha quedado en el pasado y, sin embargo, al haber sido sustraída fotográficamente

---

*tuyen* una realidad previa que participó de su origen (2006: 218).

<sup>11</sup>En este sentido, la imagen más cercana a la fotografía sería el icono bizantino, cuya veneración se debe a que constituye una especie de vehículo entre el prototipo y su representación mediante la imitación de una forma determinada (Weitzmann, 1978: 7-23). Sin embargo, la fotografía supera también a este tipo de representaciones en términos de presencia; ya que la presencia propia de los iconos bizantinos no resulta de una génesis automática-causal, sino del cumplimiento de una serie de normas establecidas por la tradición.

del cauce general del tiempo, nos es presentada realmente. Este rasgo distintivo de la fotografía es lo que la acerca más al *índice icónico* que al *índice puro* o que al *índice deíctico* descritos por Peirce. Y, al mismo tiempo, es lo que la distingue de todo tipo de signo, sea artificial o natural, acercándose más a ser una manifestación del referente que un sustituto. Y de ahí que este artículo proponga desembarazar el realismo baziniano de exigencias impuestas por la indexicalidad. Porque la condición de *huella* —o causalidad— es parte fundamental de la ontología de la imagen fotográfica y, sin embargo, su naturaleza se desmarca de otros signos, incluso indexicales. La imagen fotográfica está en un ámbito intermedio entre la existencia real y la representación.

#### 4.3. El coeficiente de realismo en la *huella baziniana*

Las lecturas que reducen la ontología baziniana a la indexicalidad y que consideran que Bazin confiere —en virtud exclusiva de dicha condición de índice— un realismo inherente a la imagen cinematográfica, hacen una doble simplificación. La primera es la ya descrita anteriormente de equiparar ontología fotográfica e indexicalidad como sinónimos. Y la segunda consiste en considerar que Bazin comprende el realismo del cine como un derivado automático de la ontología de su material. Por eso es necesario aclarar también que, para Bazin, la ontología de la imagen fotográfica es una condición necesaria, pero no suficiente, para alcanzar el realismo cinematográfico. En este punto conviene tener en mente la distinción que hace González Requena entre lo fotográfico (la imagen fotográfica en sí, donde participa lo azaroso, la huella y lo que es de orden no simbólico) y la fotografía (la utilización de lo fotográfico con finalidades discursivas). Lo radical fotográfico, diría González Requena, “es lo que en la fotografía escapa tanto al orden semiótico como al orden imaginario: lo que hace de ella huella real de lo real. Lo radical fotográfico es, en suma, lo Real en la fotografía” (2013. Énfasis mío)<sup>12</sup>. Bazin parece apuntar

---

<sup>12</sup>Esta misma distinción también está presente en “El mensaje fotográfico”, de Barthes

precisamente a esto cuando explica que, si bien la imagen fotográfica no es realista per se, sí aporta un coeficiente de realismo que no está presente en la materia prima de otras artes:

*Todo lo que ocurre en la pantalla posee un coeficiente de realismo al que el resto de artes figurativas no podrían aspirar. Percibimos esas imágenes como un calco del mundo exterior; éstas existen como cuando un objeto que se refleja en un espejo* (1953: 14-16).

El coeficiente de realismo de la imagen cinematográfica está relacionado con el poder irracional de la fotografía, que nos persuade para creer en ella. Diría Bazin que la génesis automática de la imagen de registro:

*ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad fotográfica le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio* (1966: 15-16).

Esta capacidad del cine y de la fotografía descrita por Bazin como un efecto en la psicología del sujeto es denominada por Tom Gunning con el término *pretensión de verdad* (*truth claim*) (2004: 41). La *pretensión de verdad*, explica Gunning, no es una propiedad inherente a la fotografía, sino un poder que le confiere el sujeto al contemplarla. Gunning comprende que dicha *pretensión de verdad* se fundamenta sobre dos pilares que se establecen como las dos únicas alternativas para el realismo fotográfico: una basada en el vínculo existencial entre imagen y modelo (*indexicality*)

---

(1961: 130).

y la segunda basada en el parecido (*accuracy*) (2004: 41-43). Sin embargo, el realismo que posee la imagen fotográfica, según Bazin, no se agota ni se identifica con ninguno de estos dos rasgos, al menos no en exclusiva. A continuación, se dará cuenta de ambos pilares en la definición de Gunning para cerrar nuestra argumentación sobre el realismo baziniano desde la perspectiva del sujeto que percibe la imagen fotográfica y el alcance de su efecto realista en el mismo.

#### 4.3.1. La indeterminación de la imagen causal

A menudo se tiende a comprender la corriente realista del cine como una teoría esencialista. Esto es, como si la fotografía y el cine adquirieran un realismo definitivo por el simple hecho de existir. En esta línea, Martin Seel y Mary Ann Doane buscan una tercera vía que se conoce como tesis indeterminista del cine (en oposición a la tesis realista, la anti-realista y la ilusionista (cf. Seel, 2008). Doane explica que, si bien la indexicalidad de las fotografías refiere a la realidad, eso no implica que la imagen alcance el realismo de forma vinculante, y ejemplifica esta afirmación aludiendo a las fotografías abstractas (2007a: 4). Efectivamente, una fotografía abstracta refiere a la realidad y no presenta una representación realista del mundo. Sin embargo, aún en este tipo de fotografías, lo que presenciamos es el mundo concreto que nos rodea y no una creación independiente de nuestro mundo físico, como puede ocurrir en los dibujos o la pintura. Por eso, la ontología de la imagen fotográfica, en la teoría baziniana, posee un papel central. Ya que es en virtud de la ontología de sus imágenes que el cine es de tendencia realista.

Sobre este primer aspecto señalado por Gunning, que vincula la *pretensión de verdad* con la indexicalidad de la imagen, cabe añadir que, al hablar de realismo, Bazin se refería a algo más allá de la representación: a la posibilidad que presenta la imagen cinematográfica para acceder a la realidad de un modo análogo a nuestra percepción en el mundo físico. Como explica Seel, la fotografía es un medio completamente realista,

cuya apariencia garantiza ser un indicador de que algo estuvo realmente frente a la cámara y, al mismo tiempo, es un medio indiferente tanto hacia el realismo como al anti-realismo (2008: 170). Seel defiende que la fotografía no implica necesariamente el realismo de lo representado — pues este depende del uso creativo que el autor haga de la misma—, pero sí es garantía del registro.

Este último matiz sobre la indeterminación de la fotografía (y del cine) se desarrolla en consonancia con la teoría de Bazin. De mano de Seel puede afirmarse que “la imagen fotográfica se caracteriza por una disposición realista que puede o no ser satisfecha. Esta contiene la promesa de ser indicadora de un presente que ha pasado” (2008: 172). Aunque Seel aplica esta “posibilidad privilegiada” para lograr una representación realista tan solo a la fotografía, su argumento se puede aplicar del mismo modo al cine en el contexto de la teoría de Bazin. Porque, como se ha dicho, la ontología de la imagen fotográfica para Bazin supone una condición de posibilidad de la representación realista. Y es una condición privilegiada respecto a la de otras artes cuya fase de producción es siempre mediada por la subjetividad del artista (la pintura, la escultura). No es que la ontología exija o satisfaga, de una vez y por todas, el realismo de la representación. La ontología de la imagen fotográfica supone tan solo un primer paso en la posibilidad del realismo: el registro de la realidad (que lleva aparejada, como novedad respecto a las demás artes, una veracidad automáticamente capturada). En el caso de la imagen cinematográfica, esta incluye dentro de sí, además, la posibilidad de restituir el tiempo.

Que Bazin parta de la ontología para proponer que el cine es realista por excelencia es una afirmación entusiasta que se desprende de las posibilidades del medio. Sin embargo, al igual que Doane y Seel, Bazin era consciente de que este coeficiente de realismo podía o no aprovecharse en este sentido.

#### 4.3.2. La semejanza y el realismo

El segundo aspecto discutido por Gunning en su artículo tiene que ver con la semejanza. Gunning propone que para el realismo cinematográfico basta con que la imagen nos permita creer en ella, sin importar si su origen está en la apariencia del mundo (imagen de registro) o si es fruto de la creatividad de un animador (CGI). Gunning defiende que lo importante en el realismo de un filme es la verosimilitud, el fotorrealismo de la imagen<sup>13</sup>. Sin embargo, se podría refutar a Gunning diciendo que el cine de animación fotorrealista no imita el mundo, sino al cine (de registro) mismo, porque no busca necesariamente una representación fiel del mundo, sino alcanzar la capacidad de emular ese poder irracional que la fotografía despierta en nosotros y nos hace creer en lo representado.

Llegados a este punto, resulta pertinente recordar que, al abordar la relación entre la ontología de la imagen fotográfica y el realismo, Bazin distingue entre dos tendencias diferentes que confluyen en la pintura antes de la invención de la fotografía. Bazin explica que, a partir de la invención de la perspectiva:

*la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble (1966: 15).*

Bazin señala la invención de la perspectiva como algo análogo al pecado original en el Antiguo Testamento: la caída (1966: 16). Porque, a consecuencia de la introducción de la perspectiva en las artes plásticas,

---

<sup>13</sup>En trabajos posteriores, Gunning ampliará sus reflexiones hasta identificar su comprensión del realismo cinematográfico con un supuesto idealismo baziniano (Gunning, 2007, 2010).

explica Bazin, el artista relegó a un segundo plano la expresión de realidades espirituales para centrarse en alcanzar una semejanza cada vez mayor entre su obra y la realidad física. Es decir, condenó a la pintura a esforzarse por alcanzar un parecido superficial en lugar de potenciar la exploración de la condición humana, que es lo propio del arte.

Por ello decía Bazin que la invención de fotografía redimió a las artes plásticas de su obsesión realista. La originalidad de la fotografía radica en que, gracias a su doble naturaleza, la semejanza fotográfica respecto del modelo no solo parece sino que garantiza la existencia pasada del objeto fotografiado. Es decir, el cine representa y revela simultáneamente el mundo: “Las categorías de la semejanza que especifican la imagen fotográfica determinan también su estética con relación a la pintura. Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real” (1966: 19). Es decir, la imagen fotográfica no es una imagen que busca representar el mundo sino la realidad misma, que se nos re-presenta en su propia imagen.

## 5. CONCLUSIONES

Las mismas teorías que reforzaron la identificación entre la comprensión baziniana de la huella fotográfica y la indexicalidad peirceana evidencian las principales diferencias entre la perspectiva semiótica y la particular lectura de André Bazin. En términos generales, estas consisten en la función que las imágenes cumplen en relación al mundo físico. Mientras para autores de impronta semiológica la imagen fotográfica actúa como un sustituto del mundo, desde la perspectiva realista baziniana dichas imágenes constituyen un punto de acceso privilegiado hacia la realidad.

Este punto de partida epistemológico puede constatar, a su vez, en los resultados que arroja la comparación entre el índice puro y la huella de luz que caracteriza la imagen fotográfica. La principal diferencia entre ambas radica en que la fotografía, además de provenir de una génesis causal, es semejante al objeto que la origina. En este sentido, la

fotografía podría ser considerada como un *índice icónico* que, siguiendo la terminología peirceana, sería un *índice degenerado*. Pero la indexicalidad icónica tampoco agota ni define la imagen fotográfica. En el planteamiento baziniano, que se realiza temporal e intelectualmente al margen de la semiótica, es posible identificar diversas influencias intelectuales con las que el teórico francés entra en diálogo y que resultan fundamentales en su caracterización de la *huella fotográfica*, especialmente las de Marcel L'Herbier, André Malraux y Jean-Paul Sartre. Es, quizá gracias a esta variedad de enfoques, que en el marco del pensamiento baziniano la imagen fotográfica se debate entre la presencia propia de los objetos cotidianos y la ausencia propia de una imagen que carece de cuerpo. En este sentido, Bazin coincide con Sartre cuando afirma que la imagen fotográfica no reemplaza ni duplica, sino que restituye la realidad fotografiada, aunque sustrayéndola del cauce temporal para inmortalizarla.

Ese proceso exclusivo de las imágenes de registro propicia, según el autor, una tendencia realista en la representación cinematográfica. La imagen-huella, sirve como evidencia del mundo, aportando un coeficiente de realismo a la imagen que nos hace creer en ella. Aun sabiendo que se trata de una representación, no podemos dudar de la existencia previa del objeto representado, que actúa como un espejo diferido de la realidad. Esta cualidad de su materia prima predispone al cine, según Bazin, a ser un arte esencialmente realista. Sin embargo, esta tendencia no necesariamente se ve cumplida, porque dependerá del uso que el artista haga de las imágenes para que el producto resultante cumpla o no con esta tendencia genética.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, L. (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. México: Plaza y Valdés.
- BARTHES, R. (1961). “Le message photographique”. *Communications* 1, 127-138 (también en <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921> [01/06/2018]).
- \_\_\_\_ (1964a). “Rétorique de l’image”. *Communications* 4, 40-51 (también en <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027> [01/06/2018]).
- \_\_\_\_ (1964b). “Éléments de sémiologie”. *Communications* 4, 91-135 (también en <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029> [01/06/2018]).
- \_\_\_\_ (1994). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1953). “Le langage de notre temps”. En *Regards neufs sur le cinéma*, Jacques Chevalier (ed.), 14-16. París: Le Seuil.
- \_\_\_\_ (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- DALL’ASTA, M. (2004). “Thinking about Cinema: First Waves”. En *The French Cinema Book*, Temple y Witt (eds.), 82-90. Londres: Palgrave BFI.
- DOANE, M. A. (2007a). “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18.1, 1-6 (también en <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-020> [20/11/2017]).
- \_\_\_\_ (2007b). “The indexical and the concept of medium specificity”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18.1, 128-152 (también en <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-025> [20/11/2017]).
- \_\_\_\_ (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- ECO, U. (1974). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

- \_\_\_\_\_ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GRIMER, P. (2007). "Image as Trace: Speculations About an Undead Paradigm". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18.1, 7-28.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2013). "La imagen y la realidad. Los registros de la imagen". Memoria de Cátedra. *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen*. Madrid: Universidad Complutense (también disponible en <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-i-la-imagen-y-la-realidad-los-registros-de-la-imagen-b/> [31/05/2018]).
- GUNNING, T. (2004). "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs". *NORDICOM* 25, 1/2, 39-49.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18.1, 29-52.
- \_\_\_\_\_ (2010). "The World in Its Own Image: The Myth of Total Cinema". En *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Joubert-Laurencin y Andrew (eds.), 119-127. Nueva York: Oxford University Press.
- L'HERBIER, M. (1918). "Hermès et le silence". *Le Film* 29, 110-111, 712 (también disponible en [https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:b95537a2-623a-4db8-846c-b701ce26c22c/L'Herbier\\_1918\\_Herm%C3%A8s\\_et\\_le\\_silence\\_Original.pdf](https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:b95537a2-623a-4db8-846c-b701ce26c22c/L'Herbier_1918_Herm%C3%A8s_et_le_silence_Original.pdf) [15/12/2017]).
- LEBEDEV, O. (2016). "'La robe sans couture de la réalité': André Bazin et l'apologie du réalisme cinématographique". *Bulletin d'analyse phénoménologique* XII 4.9, 189-209 (también en <https://popups.uliege.be:443/1782-2041/index.php?id=870> [20/11/2017]).
- LEFEBVRE, M. & FURSTENAU, M. (2002). "Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond". *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* 13, 1-2, 69-107 (también en <http://id.erudit.org/iderudit/007957ar> [25/10/2017]).
- MALRAUX, A. (1959). *Psicología del cine seguido de El hombre y la*

*cultura artística*. Buenos Aires: J.I.

- PEIRCE, Ch. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (también en <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html> [25/10/2017]).
- PRICE, B. (2009). "Heidegger and Cinema". En *European Film Theory*, Trifonova (ed.), 108-112. Nueva York: Routledge.
- RIFKIN, S. J. (2012). "André Bazin's 'Ontology of the Photographic Image: Representation, Desire, and Presence'". *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*. Ottawa: Carleton University.
- SARTRE, J.-P. (2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.
- SEEL, M. (2008) "Realism and Anti-Realism in Film Theory". *Critical Horizons*. Routledge 9.2, 157-175 (doi: 10.1558/crit.v9i2.157 [15/12/2017]).
- SCHAEFFER, J.-M. (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- SONTAG, S. (1978). *On photography*. Nueva York : Farrar, Straus and Giroux.
- WATTS, P.; ANDREW, D.; CITTON, Y.; DEBAENE, V.; IORIO, S. D. & BARTHES, R. (2016). *Roland Barthes' Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- WEITZMANN, K. (1978). *The Icon: Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*. Londres: Chatto and Windus.
- WOLLEN, P. (1970). *Signs and meaning in the cinema*. Londres: Thames and Hudson.

Recibido el 20 de febrero de 2018.

Aceptado el 27 de junio de 2018.

**CUERPOS ALTERADOS Y MUNDOS ALTERADOS:  
SEMIÓTICA DE LAS OTRAS CORPOREIDADES**

ALTERED BODIES AND ALTERED WORLDS:  
SEMIOTICS OF THE OTHER CORPOREITIES

**José Enrique FINOL**

Universidad de Lima

jfinol@ulima.edu.pe

**Dobriła DJUKICH DE NERI**

Universidad del Zulia

dobriladaria@gmail.com

*La realidad del mundo de la vida  
exige de mí, por así decir, la re-explicitación  
de mi experiencia, e interrumpe el curso  
de la cadena de evidencias*  
Alfred Schutz (1973)

**Resumen:** Como continuación de investigaciones anteriores sobre el cuerpo, en el presente análisis se proponen y desarrollan los conceptos de *cuerpos alterados* y *mundos alterados*, los cuales nos servirán para fundamentar una hipótesis, según la cual existe una relación estrecha y dialéctica entre unos y otros. Después de resumir representaciones previas

del cuerpo en la fotografía y en la escultura, la investigación se centra en las representaciones corporales hechas en algunas obras de Picasso y de Botero, para lo cual se revisan definiciones de corporeidad que orienten el análisis. Finalmente se propondrá una clasificación de los tipos de relaciones entre *cuerpos alterados* y *mundos alterados*.

**Palabras clave:** Cuerpos alterados. Mundos alterados. Corporeidad. Picasso. Botero.

**Abstract:** As a continuation of previous investigations about the body, in the following analysis we propose and develop the concepts of *altered bodies* and *altered worlds*, which will be useful to base a hypothesis according to which there is a close and dialectic relationship between one another. After summarizing previous corporeal representations in photography and sculptures, this research focuses in bodily representations made by Picasso and Botero. To carry out the analysis, we take a look to some definitions of corporeity. Finally, we will propose a classification of types of relations between *altered bodies* and *altered worlds*.

**Key Words:** Altered bodies. Altered worlds. Corporeity. Picasso. Botero.

## 1. LA CORPOSFERA: LAS SEMIOSIS CORPORALES

En la presente investigación nos proponemos dar continuidad a temas anteriores y, en tal sentido, en una primera parte, introduciremos y ampliaremos algunos aspectos de las significaciones del cuerpo ya tratados previamente (Finol, 2015; Finol, 2016). Se trata de avanzar en cuestiones propias de las significaciones y experiencias corporales que contribuyan a desarrollarlas y profundizarlas en el marco del dinámico y complejo universo de sentidos que, en concordancia con Lotman (1996), hemos llamado la Corpوسفera, uno de los territorios de la Semiosfera. Como se

verá, en investigaciones anteriores hemos trabajado sobre la fotografía y la escultura, y hemos analizado cuatro de las diversas representaciones artísticas, contemporáneas, del cuerpo. En el marco de esas investigaciones, en el presente análisis trataremos un corpus pictórico para referirnos a otras nuevas corporeidades, vistas en sus contextos históricos, para relacionar lo que denominaremos *cueros alterados* con sus correspondientes *mundos alterados*.

Como hemos dicho en otras oportunidades, el cuerpo, todo y en todo momento, incluso a nuestro pesar, significa. Gracias a nuestro cuerpo semiotizamos el mundo; desde él parten y a él retornan los sentidos del mundo. Para Martin-Juchat, “El cuerpo está en el origen de nuestra capacidad para semiotizar el mundo” (2001: 56); lo que confirma Contreras: “La semiosis ocurre a condición del cuerpo” (2012: 15); y también Rosales: “El cuerpo aparece como fundamento de la significación” (2010: 12). Así, pues, el cuerpo no es solo un conjunto de lenguajes, códigos o sistemas de signos; más allá aún, el cuerpo es origen y destino de las diversas formas en que semiotizamos el mundo para darle, en el marco de variados y dinámicos contextos, un sentido particular. Es en esa inserción dinámica entre cuerpo y mundo donde, a la manera fenomenológica, se generan y comunican los sentidos que atraviesan el entorno donde ocurren y discurren nuestra semiotizaciones particulares.

Las múltiples acciones y representaciones del cuerpo y su inserción activa en el mundo constituyen una de las más poderosas formas de significación y comunicación en la vida social y cultural de los seres humanos, inserción que se sostiene dialécticamente en nuestra presencia-acción en el mundo, ya que, si ciertamente, como dice Schutz, “Toda acción en mi mundo circundante lo modifica” (1973: 39), también, agreguemos nosotros, toda modificación del mundo circundante, en particular cuando este es alterado, es decir, sale de los límites flexibles de su “normalidad”, modifica nuestras relaciones con él y con nuestro propio cuerpo. Allí radica la confrontación/integración dialéctica, progresiva o destructiva, entre el sujeto y el mundo. Por ello, en una investigación anterior, abordamos

el tema de las ausencias del cuerpo y de cómo estas se representaban en la fotografía y en la escultura (Finol, 2016); para ello desarrollamos una propuesta en la que se confrontaban las ausencias del cuerpo con su sobrepresencia en algunas expresiones culturales contemporáneas.

## **2. LA PRIMERA HIPÓTESIS: DE LA SOBREPRESENCIA DEL CUERPO A SUS AUSENCIAS**

En el marco general de las omisiones o elipsis del cuerpo hablamos de cuerpos *ausentes*, *sustituídos*, *camuflados* o *fracturados*. En los primeros, tenemos una ausencia absoluta y, sin embargo, sabemos que el cuerpo, invisible, está allí; podemos “leerlo” gracias a los espacios y objetos que lo significan; en el segundo caso, el cuerpo no está presente, pero está un modelo que lo sustituye, bien sea por semejanza o por un índice metafórico del mismo. En el tercer caso, si bien el cuerpo está presente, lo encontramos fundido con su entorno, formando parte integrante de él, siendo, en buena medida, un componente más de ese entorno. Finalmente, gracias a la tridimensionalidad de la escultura es posible para un artista representar cuerpos rotos, fragmentados; son cuerpos que han perdido su unidad, lo que los hace poderosamente significativos. Veremos brevemente las ilustraciones de cada uno de estos cuatro casos, lo que nos introducirá a la propuesta de lo que llamamos *cuerpos alterados* y de su relación dinámica y simbólica con lo que llamaremos *mundos alterados*.

### **2.1. Cuerpo ausente**

En esa primera investigación contrastamos la sobrepresencia del cuerpo, su saturación en los medios, la publicidad y las redes sociales, con sus ausencias, desapariciones y fracturas. Por ejemplo, si observamos bien la foto 1, veremos que en ella aparecen significados carentes de significantes corporales directos, visibles, explícitos. En efecto, la fotografía de Videla expresa al cuerpo sin que este esté presente, un

fenómeno que no es solo producto de las experiencias previas aprendidas, sino también de las formas ergonómicas del objeto representado; se trata de un conjunto de significados que se actualizan en la medida en que el espectador “completa” el mensaje con aquello que no está presente en la silla, pero que la experiencia y la memoria reclaman.

Si observamos con detalle la fotografía, veremos que la significación corporal que ella expresa se potencia gracias al espacio doméstico, interno (la sala) y externo (el jardín), pero también gracias al espacio de transición constituido por la puerta, un límite que separa espacios domésticos, pero también una frontera que los vincula. Aunque no lo vemos, aquí hay un cuerpo que, con sus tránsitos entre un espacio y otro, y con su permanencia en ellos les ha dado un sentido que es posible representar y significar, aunque el cuerpo esté (in)visible.

## 2.2. Cuerpo sustituido

Un fenómeno similar ocurre cuando la fotografía representa la ausencia del cuerpo a través de un objeto que le es propio; se trata de una metáfora visual que, inevitablemente, guarda una relación de contigüidad con aquello de lo cual el objeto, aunque sea ocasionalmente, forma parte. En la foto 2 esa contigüidad *objeto* → *cuerpo* se amplía y refuerza gracias al recurso de la sombra, un signo de enormes posibilidades semióticas que rompe la presencia del cuerpo para rearticularla con nuevos sentidos que se fecundan gracias a los múltiples contextos donde ella aparece. El fotógrafo, Pol Hervàs Úbeda, no está forzando la realidad, sino que la completa; y, a fin de cuentas, es esa “completitud” la que fecunda no solo elementos estéticos, sino también sociales y culturales. En ese juego estético entre cuerpo y sombra, entre presencia y ausencia, intervienen los códigos culturales que buscan, en cierto modo, des-representar para mejor representar.

Se podría decir, utilizando la terminología lingüística, que en la foto 2 los zapatos actúan como una suerte de deixis exofórica, un dispositivo

que opera cuando la entidad referida está fuera del texto. Aquí, los zapatos actúan como un deíctico, pues aluden al cuerpo humano que no está explícitamente presente. Los dispositivos de exoforización responderían a una sobre saturación de la presencia.



Foto 1. La silla vacía. Autor: Edgardo Videla. Tomada de <http://ow.ly/vTZQ301OYDj> [19/12/2017].



Foto 2. De la serie Yo No Estoy Allí. Autor: Pol Hervàs Úbeda. Tomada de <http://www.freshlandmag.com/2013/06/07/fotografias-pol-ubeda-hervas/> [19/12/2017].

### 2.3. Cuerpo camuflado

Otra forma de *desaparición* o *invisibilización* del cuerpo es el camuflaje, tal como se observa en la obra del escultor y fotógrafo chino Liu Bolin (Fotos 3 y 4), quien usa su propio cuerpo para integrarse al paisaje urbano. A diferencia del caso anterior, Bolin no des-representa el cuerpo, no lo hace ausente, sino que lo mimetiza con la ciudad, lo sume en ella para hacerlo parte de ella; ese proceso mimetizador podría interpretarse, al menos, de dos maneras. Por un lado, la ciudad que incorpora y absorbe al urbanita y lo hace parte sustancial de ella o, en un caso más extremo de esta misma interpretación, el espacio urbano *devora* al ser humano. Por otro lado, en una segunda interpretación, esta representación fotográfica

nos mostraría a un ser humano que, voluntaria o involuntariamente, se simbiotiza con su entorno; el personaje se esconde en él, porque, insatisfecho, desea escapar de la realidad propiamente humana y social. Se trataría de una tercera realidad que se ubica entre el espacio urbano y el espacio corporal; un fenómeno sincrético donde los simbiosistas, cada uno, dejan de ser lo que son para devenir una suerte de tercer espacio.



Foto 3. Autor: Liu Bolin. Tomada de <http://www.laotramirilla.com/2015/06/liu-bolin-el-hombre-invisible.html> [19/12/2017]



Foto 4. Autor: Liu Bolin. Tomada de <https://es.paperblog.com/liu-bolin-camuflandose-en-arquitectura-camouflage-works-1548170/>. Fotos de la serie “Escondido en la ciudad” [19/12/2017].

En la fusión entre espacio urbano y cuerpo el primero cobra un sentido transformador del segundo, pues no es este quien lo marca o lo sobre determina, sino que el espacio es quien lo marca, lo incorpora y, en cierto modo, lo absorbe. Bolin propone así una corporeidad urbana en la que el cuerpo humano se hace parte de la ciudad.

## 2.4. Cuerpo fracturado

Bruno Catalano, con su grupo escultórico en bronce titulado “Los Viajeros”, presenta otra forma de desaparición o ausencia parcial del cuerpo; aquí el escultor nos muestra cuerpos fracturados, incompletos, con

personajes de edad avanzada, con expresiones tristes que llevan maletas, un tipo de objeto que claramente simboliza el viaje, pero también la partida y la separación. Se trata de personajes rotos que encarnan las rupturas de la vida, de la separación y la distancia, del desapego y la ausencia forzadas. Si en la foto No. 1 el espectador debe completar la escena con la imagen de un cuerpo que solo está anunciado o prefigurado, en estas esculturas (Fotos 5 y 6) el espectador debe completar las partes del cuerpo que faltan, debe re-armar, imaginariamente, lo que, aunque no se ve ni se toca, se imagina.



Fotos 5 y 6. “Los viajeros”, de Bruno Catalano. Tomadas de <http://arquiarte2011.blogspot.com/2012/02/bruno-catalano-los-viajeros.html> [19/12/2017].

Como en los anteriores casos, el artista obliga al espectador a ser parte no solo del mensaje de los viajeros tristes representados, sino también de los cuerpos rotos. Esta subversión corporal es también una subversión de las miradas que buscan lo que no está y que, entonces, deben completarlo.

### 3. EL *SELFIE* COMO SATURACIÓN VISUAL DEL CUERPO...

En esa primera hipótesis la desaparición o invisibilización del cuerpo sería una respuesta, desde el arte, a su sobresaturación en la sociedad del espectáculo, creada por las redes sociales y, en particular, por el *selfie*. Hay autores, como Byung-Chul Han, que afirman que “El *selfie* es, exactamente, este rostro vacío e inexpresivo. La adicción al *selfie* remite al vacío interior del yo. Lo que genera la adicción al *selfie* no es un auto enamoramiento o una vanidad narcisista, sino un vacío interior.” (2015). Para nosotros, sin embargo, tal como lo hemos expuesto previamente (Finol y Finol, 2008), esta auto fotografía es una expresión que intenta superar el anonimato y rescatar la existencia del cuerpo, de su identidad y de la vida propia; se trata, sin duda, de una expresión neo-narcisista<sup>1</sup>, aunque su interpretación no puede limitarse a ello; pero, al mismo tiempo, es una afirmación propia frente al anonimato y contra la sobrepresencia de los otros, en particular de los famosos, de las estrellas y de los políticos, de los deportistas y de la realeza de oropel y lujo. Es frente a la saturación visual y cultural del cuerpo en la sociedad del espectáculo —en las redes sociales, la publicidad, los medios, el cine, etc.— que algunos artistas han reaccionado para construir una nueva corporeidad y también una renovación de la visualidad.

### 4. LA SEGUNDA HIPÓTESIS: CORPOREIDAD Y ALTERACIONES DEL CUERPO

En esta segunda hipótesis, complementaria de la anterior, se correlacionan dos modelos de corporeidad en la sociedad del espectáculo.

---

<sup>1</sup>El “estoicismo, en las prácticas estéticas que suponen la presencia del dolor, y el hedonismo, en la búsqueda del placer, son las dos formas constitutivas, contemporáneas, de lo que se denominará el neo-narcisismo” (2008: 383); “un neo-narcisismo fundado, por un lado, en la propia contemplación del cuerpo y, por el otro, en su exhibición y cotejo con los modelos impuestos” (Finol y Finol, 2008: 399).

El primer modelo es el que corresponde a la auto representación del cuerpo, un proceso que, como hemos visto, se expresa con nitidez en el fenómeno *selfie*. La auto representación la habíamos visto a menudo en la historia del arte figurativo, particularmente en los llamados autorretratos que muchos artistas realizaron; también los habíamos visto en cuadros donde el artista se incluye a sí mismo en la escena pintada. Ejemplos clásicos de este último fenómeno son los numerosos auto retratos de Rembrandt y también “Las Meninas”, de Velázquez, quien, en una suerte de “*selfie* pictórico”, se incluye en la escena, paleta en mano, pintando el propio cuadro. En fotografía, la primera autofoto había sido tomada por Robert Cornelius en 1839<sup>2</sup>.

El segundo modelo, como veremos, es el que llamaremos la hetero representación, específicamente la de cuerpos alterados. Ahora bien, ¿cómo se relacionan las anteriores representaciones del cuerpo con lo que aquí llamamos cuerpos alterados? ¿Cómo se relacionan tales cuerpos con lo que llamaremos mundos alterados? Antes de abordar los fenómenos de hetero representación, creemos conveniente reflexionar sobre el concepto de corporeidad, lo que nos permitirá abordar con mayor rigurosidad el concepto de cuerpos alterados y de su expresión en obras de Picasso y Botero. Se ha elegido la obra de estos autores, entre otros que también han trabajado la temática corporal, por considerarlos representativos del trabajo artístico con el cuerpo, de su distinto origen nacional y, finalmente, por representar corrientes artísticas diferentes. Tales criterios pretenden plantear la eventualidad de una posible aplicación posterior de los conceptos propuestos, más allá de tendencias artísticas y orígenes nacionales.

---

<sup>2</sup>Para ver algunas de las más antiguas *selfies* fotográficas consultar *The Guardian* (21/07/2014). En diciembre de 2018 aparecerá un número especial de la revista *Punctum* consagrado a la semiótica del *selfie*.

#### 4.1. ¿Qué es la corporeidad?

Para Fuenmayor:

*La corporeidad podría entenderse como el simulacro de la propia construcción del cuerpo y de los textos donde un número limitado de elementos (...) permiten crear la representación psíquica de contenidos y su traducción en lenguajes desde un mismo sistema semiótico. La corporeidad no es cuerpo visible sino el sistema organizador de lo visible, hablable o pensable y como tal, puede verse la gramática inconsciente con que fue construido (2005: 125).*

Como se ve, esta definición hace énfasis en “la representación psíquica de contenidos”, lo que la asocia a una visión lacaniana; y, por otro lado, acentúa la dimensión conceptual de lo corpóreo: “la corporeidad no es cuerpo” físico sino un sistema semiótico regido por una gramática inconsciente.

Para Rosales Cuevas, si bien la corporeidad tiene inicialmente que ver con nuestra morfología física, también está decisivamente marcada por lo social:

*Existe una comunidad humana fundada en el hecho de que compartimos una corporeidad con similares arquitecturas, con similares funcionamientos y atravesadas siempre por la manera en que el grupo social en que vivimos nos enseña a valorar lo sentido y experimentado (2010: en línea).*

Para nosotros la corporeidad es:

*el conjunto de los imaginarios dinámicos que una sociedad, gracias a la acumulación de sus experiencias, en un momento*

*histórico determinado y en una cultura concreta, atribuye al cuerpo, considerado como un objeto semiótico inserto en un mundo que lo caracteriza y lo significa, y al que, al mismo tiempo, el cuerpo, gracias a su riqueza comunicativa, también caracteriza y semiotiza. (...) la ambivalencia del cuerpo, se deriva de su inserción dialéctica, fronteriza y transgresora entre su condición de fenómeno natural y su construcción como fenómeno cultural (2015: 10).*

Así, pues, los imaginarios corporales reunidos y expresados en un texto —pintura, literatura, fotografía, escultura, etc.— responden a una visión social y cultural del cuerpo; ellos no pertenecen a una sustancia física, aunque se expresan gracias en ellas, y son, por el contrario, tributarias de formas creadas, compartidas y socializadas. De este modo, la(s) corporeidad(es) no se limita(n) solo a lo corporal propiamente dicho, sino que es (son) inseparable(s) de sus condiciones históricas, culturales y sociales; de allí que el análisis de la realización textual de las semiosis corporales sea, necesariamente, el resultado de la inserción de los textos en sus contextos o, a la inversa, de la irrupción de los contextos en los textos.

#### **4.2. El cuerpo hetero representado...**

Como ya hemos señalado, la auto representación corporal tiene su máxima expresión contemporánea en el *selfie*, palabra escogida unánimemente como “Palabra del año” por los *Diccionarios Oxford* en 2013<sup>3</sup>. En nuestras sociedades contemporáneas, frente a las perfecciones

---

<sup>3</sup>La palabra “*selfie*”, aparentemente de origen australiano, según *Oxford Dictionary*, y aún no aceptada por la real Academia de la Lengua Española, no solo ha mostrado una sobreabundancia de apariciones en distintas redes sociales, sino también ha tenido una productividad lingüística sorprendente: “Its linguistic productivity is already being seen by the creation of a number of related terms, showcasing particular parts of the body like *helfie* (a picture of one’s hair) and *belfie* (a picture of one’s posterior); a particular activity—*welfie* (workout *selfie*) and *drelfie* (*drunken selfie*), and even items of furniture—

del cuerpo en la moda, el cine, la publicidad y en el propio *selfie*, distintas iniciativas han surgido para crear nuevas visiones del mismo, nuevas maneras de significar y comunicar; son procesos identitarios que se expresan en distintos tipos de alteraciones del cuerpo que se extienden desde el tatuaje y el *piercing* hasta el *branding*, las perforaciones y los trasplantes, pasando por las escarificaciones y las mutilaciones. Autores como Nateras Domínguez (2005), Rodríguez Ortiz (2009), Maldonado Rivera (2010), Sastre Cifuentes (2011), Carmen *et al.*, (2012), Rojo Ojados (2017), entre muchos otros, han analizado las alteraciones corporales, su origen, simbología y procesos identitarios.

También algunos artistas han generado nuevas visiones del cuerpo, expresión de otras maneras de concebirlo y de establecer su lugar en el mundo; se trata de expresiones que, de un modo u otro, están contextualmente vinculadas a sus historias, colectivas y personales. Los artistas, con su enorme capacidad innovadora, inventores o reinventores de nuevas formas, colores y composiciones; creadores de nuevas percepciones y miradas, rompen cánones establecidos y crean los propios. Los historiadores y críticos de arte se han ocupado extensamente sobre el tema del cuerpo en artistas reconocidos. Dos ejemplos clásicos de esas otras concepciones del cuerpo las encontramos en las obras de Picasso y Botero.

## 5. ALTERACIONES DEL CUERPO

Las alteraciones del cuerpo tienen una larga historia; una de sus fuentes principales la encontramos en las antiguas mitologías. En la griega, por ejemplo, se hallan numerosas alteraciones corporales, muchas de ellas basadas en la combinación entre formas animales y humanas, como en el

---

shelfie and bookshelfie. In fact, it seems that the words know no bounds, although some do seem rather forced, with multiple interpretations, like the apparent delfie (where the d could stand for dad, dog, double, or rather inexplicably dead) or melfie, with the m being explained as Monday, moustache, male, or mum” (2013).

caso, entre muchos otros, del Minotauro, el Centauro, Cécrop, Tritón, el hipocampo, las harpías, las sirenas, etc. En la visión mitológica griega, las fronteras entre animalidad y humanidad no están rígidamente marcadas y, por el contrario, las intersecciones morfológicas entre una y otra son constantes y comunes. Como afirma Lantero Moreno, en “la relación hombre-animal en el imaginario griego [...] existe un tránsito continuo y una trascendente expresión de la naturaleza, la animalidad se despliega para el hombre como elemento relevante de un lenguaje simbólico” (2018: 189).

Esas alteraciones corporales se continúan hoy en el cómic impreso y en la novela gráfica<sup>4</sup>, así como en sus versiones cinematográficas, donde, gracias al uso de convenciones fijadas previamente, aparecen numerosos personajes creados por empresas como Marvel, en los que abundan, ya no la combinación de rasgos morfológicos entre humanos y animales, sino las representaciones de humanos, hombres y mujeres, que tienen súper poderes, cuyo origen es de diferente naturaleza, entre ellos *Hulk*, *The Thing*, *Goliath*, *Giant Girl*, *Green Light*, *Aquaman*, *Superman*.

En las distintas expresiones artísticas, las alteraciones corporales expresan un interés por crear nuevas percepciones e interpretaciones del cuerpo. Ellas reflejan otras perspectivas de lo que es la corporeidad, y, al mismo tiempo, producen la construcción interpretativa de nuevas miradas. Esas nuevas perspectivas las encontramos en las esculturas de

---

<sup>4</sup>Para ver un análisis de los elementos fundamentales de la estética corporal en los cómics, ver Cuñarro y Finol (2013a), donde los autores realizan “un inventario de las características físicas más comunes en el cómic, específicamente en *Marvel Civil War*, lo cual nos ha permitido concluir que existe un número finito de cuerpos arquetípicos [...] clasificados en atléticos, heroicos y colosos, para los personajes masculinos; y atléticos, afroditas y heroicas, para los personajes femeninos”. La investigación realizada señala que “el fenotipo de cada grupo está estrechamente relacionado con aspectos fundamentales de su carácter; su forma corpórea es una manifestación de su ser interior; es decir, su belleza es una manifestación de su nobleza” (2013a: 47). Para un análisis de las convenciones del cómic ver Cuñarro y Finol (2013b), quienes concluyen que “La lectura de una novela gráfica es al mismo tiempo un acto de percepción estética y una persecución intelectual, en ella se entrelazan el régimen artístico (perspectiva, simetría, líneas) y el régimen literario (gramática, trama, sintaxis)” (2013: 267).

cuerpos femeninos de Henry Moore (1898-1986), por ejemplo, en la *Figura reclinada*, de 1951, donde el cuerpo desarrolla volúmenes y modos distintos de articular el cuerpo y sus componentes.

Pero incluso casi sesenta años antes de Moore, ya Edvard Munch (1863-1944) había realizado en la plástica esa progresiva alteración del cuerpo que se acentuará y ampliará más tarde. Su famoso cuadro *El Grito* (1893) distorsiona la silueta humana para que esta refleje la angustia y el miedo, una distorsión que no se limita a lo corporal, sino también al contexto ambiental del cuadro mismo, donde, además, aparecen como contrastes otros dos personajes, cuyas siluetas se perciben “normales” (Foto 7). El cuadro prefigura, para nosotros, lo que hemos denominado *cuerpos alterados* como expresión de *mundos alterados*.



Foto 7. *El grito* (1893). Edvard Munch.

Preferimos el concepto de *alterado* en lugar de *modificado*, este último muy común y frecuentemente usado en los medios, gracias a la serie *Tabú Latinoamérica* transmitida por el canal de televisión de

la *National Geographic*. En español la propia etimología de la palabra *modificar* evidencia cambios que respetan el orden y la continuidad. En efecto, según el DRAE, *modificar* viene del latín *modificāre* y tiene como significado ‘regular’, ‘ordenar’, ‘moderar’. En cambio, por su origen, el término *alterado* (lat. tardío *alterāre*, *cambiar*, derivado de *alter*, cuyo componente léxico principal es *allius* = otro), significa “convertirse en otro” o “devenir otro”. La alteración supone un tránsito que va desde un estado a otro, desde un ser a otro; cuando esa transformación es progresiva y se desarrolla sobre una línea evolutiva de tiempo más o menos larga, podríamos hablar de cambio; mientras que al hablar de transformación nos referimos a un cambio desarrollado intempestivamente o, cuando menos, sobre una corta línea no-evolutiva de tiempo. Como se ve, es en la transición y en sus etapas, su larga o corta duratividad, donde radica la diferencia entre cambio y transformación.

Las alteraciones corporales no tienen, para nosotros, las connotaciones de los cuerpos de los que se ocupa la Teratología; no se trata de los monstruos<sup>5</sup>, cuyas caracterizaciones, en general, carecen de direcciones o sentidos políticos. La noción de monstruo está relacionada con deformidades físicas socialmente repugnantes: “En s’écartant violemment de la norme physique, que la société a imprégnée dans notre éducation sociale et psychologique, un être difforme, qu’il soit simple, double ou bisexué, nous subjugué car il réveille en nous des peurs refoulées” (Martínez, 2008: 99). Lo que llamamos *cuerpos alterados* tampoco se inscribe en los procesos de corpofobia, los cuales tienen que ver no solo con el descontento con el propio cuerpo, lo que se conoce como dismorfofobia, una patología que a menudo conduce a la cirugía plástica, sino también con la negación del cuerpo del otro y la búsqueda de su destrucción<sup>6</sup>. Llamamos *cuerpos alterados* a aquellos que se apartan

---

<sup>5</sup>Para un análisis detallado del cuerpo-monstruoso, ver Ancet (2006).

<sup>6</sup>Un estudio de la Academia Estadounidense de Cirugía Facial, Plástica y Reconstructiva (2017) indicaba que en 2017 un 55% de los cirujanos plásticos faciales tuvo pacientes que querían verse mejor en los *selfies* un aumento del 42% en comparación con 2013. Así mismo, la Oficina Nacional de Estadística de Reino Unido señalaba que “el 27% de los

abiertamente, por un lado, de los cánones de la proporción<sup>7</sup>, entendida como la relación equilibrada entre las partes y el todo (Botero); y, por el otro, de los cánones contemporáneos de la belleza (Picasso).

Las *alteraciones corporales* significan, a diferencia de los fenómenos teratológicos y corpopóbicos, la construcción de nuevas corporeidades, pues si bien ellas están atadas a una noción básica, fundamental, de lo que es el cuerpo, implican también una modificación de los imaginarios que están asociados, gracias a experiencias perceptivas e interpretativas previas, con la noción de cuerpo humano; se trata de una indagación visual y experiencial sobre los parámetros situacionales e históricos de lo que, colectiva o individualmente, hemos interpretado como cuerpo. Es justamente sobre esos paradigmas socialmente aprendidos que las propuestas de los artistas son un esfuerzo de subversión y ruptura; para ello los artistas rompen, en cierto modo, la dicotomía entre lo corporal biológico y lo corporal cultural para proponer nuevas soluciones, tanto en lo uno como en lo otro. En efecto, como en el caso de Moore, el artista no solo violenta la morfología natural del cuerpo sino, sobre todo, subvierte la constitución social del mismo. Son esas alteraciones las que conducen a corporeidades diferentes.

### 5.1. Cuerpos alterados: Picasso

*Lui qui a osé toucher aux canons du visage,  
du corps de la femme et de l'homme, bouleverse  
sinon l'ordre de la vie, du moins l'ordre  
de la représentation inscrite,*

---

adolescentes que utilizan las redes sociales durante más de 3 horas al día tiene síntomas de problemas de salud mental” (BBC, 23/04/2018).

<sup>7</sup>Para Policleto (siglo V a. C.), por ejemplo, la altura canónica del cuerpo debía ser equivalente a siete y media cabezas; para Lisipo (siglo IV a. C.) debían ser ocho cabezas. Una altura mayor a las señaladas correspondía a los atletas, los héroes y divinidades. Siglos más tarde, Da Vinci, en *El hombre de Vitruvio* (1490), también estudia las proporciones ideales del cuerpo.

*depuis des siècles, à l'image de Dieu*

Henri Yeru y Michelle Say (1986)

En *Figures au bord de la mer* (1931), por ejemplo, Picasso altera desmesuradamente la morfología del cuerpo humano. Mientras Manet al pintar “Olimpia” (1863) dice que ha pintado lo que él ha visto (“*J’ai fait ce que j’ai vu*”), Picasso “no pinta lo que él ve” (Giraud, 2017), sino que reinventa al cuerpo humano, lo que comienza con *Les demoiselles d’Avignon* y continúa con *Femme se coiffant* (1940). (Foto 8).

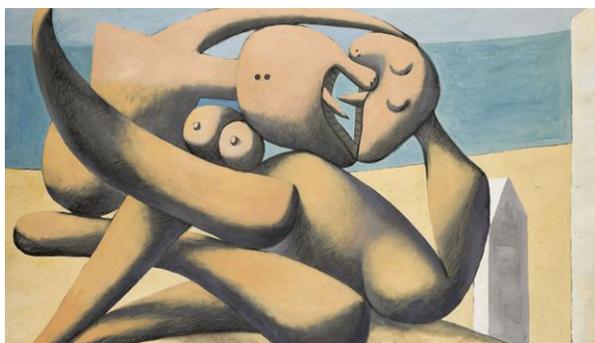


Foto 8 P. Picasso. *Femme se coiffant* (1940).

Foto 9. P. Picasso. *Figures au bord de la mer* (1931).

Esas alteraciones tienen que ver con la organización morfológica del cuerpo, pues los componentes del rostro se des-articulan y se des-ordenan, de modo que boca, ojos y la cabeza misma se desplazan en direcciones inesperadas y se rompen en formas que para el sentido tradicional serían “monstruosas”. Es justamente contra ese sentido tradicional, propio del canon pictórico tradicional, que el artista trabaja, pues de lo que se

trata es de alterar el cuerpo para convocar y provocar otras visualidades y, en consecuencia, nuevos sentidos<sup>8</sup>, unos sentidos que, según nuestra hipótesis, están vinculados a aquellos que se originan en mundos alterados, los cuales constituyen el contexto histórico donde el artista vive, pero que se caracterizan por una disrupción capaz de modificar sustancialmente las relaciones sociales, políticas y económicas de convivencia en determinadas sociedades; son mundos trascendentemente rotos donde, como dice Sontag, “la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido” (2003: 8).

## **5.2. Una ruptura con el canon: cuerpo feo, desemejante y desproporcionado**

Picasso, al igual que el cubismo, rompe con el canon tradicional de la representación del cuerpo basado en la belleza, la semejanza y la proporción (Leoni-Figini, s/f). Podríamos, por una reflexión a contrario, decir que en buena parte de la obra de Picasso el cuerpo es feo, desemejante y desproporcionado. Como se sabe, el concepto de lo bello no es inamovible ni inmutable, sino que se corresponde con épocas, culturas y situaciones; de modo que el artista busca crear un nuevo patrón de belleza que se corresponda más con su tiempo, su cultura y su situación. ¿Por qué el artista rompe con esas tradicionales variables de la representación corporal? ¿Es posible establecer una vinculación entre los cambios en esas tres variables pictóricas y el contexto histórico en el cual el artista vive y las obras se crean? Sin duda, esa ruptura con el canon cambia la percepción y los imaginarios sobre el cuerpo, en consecuencia, crea una nueva corporeidad basada en nuevas lógicas del cuerpo:

---

<sup>8</sup>Melius ha desarrollado un análisis detallado del sentido erótico en el cuerpo alterado, tal como este aparece en *El pintor y su modelo* (1927), en el cual concluye que “the work of picturing for Picasso consists of the imaginative deformation of a body already there in the service of eroticized visual interest” (2015: 46).

- Cuerpos desnudos (y no vestidos)
- Cuerpos deformes (no morfológicamente conformes)
- Cuerpos maleables (y no rígidos)

Esa corporeidad diferente que Picasso construye de manera sistemática es un esfuerzo estético de representación y comunicación que, según nuestra hipótesis, se articula a su experiencia como artista, pero también a su estar en el mundo, un mundo terriblemente marcado, en primer lugar, por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), al cual Picasso no fue, ni podía, ser indiferente. Cuando ese conflicto comienza, el artista tiene 58 años y morirá a los 92. *Femme se coiffant* (Foto 8) es una obra realizada justo un año después de su inicio. Previamente, en segundo lugar, Picasso ha visto/vivido la Guerra Civil Española (1936-1939), cuando tenía 55 años y había alcanzado su madurez artística. Un año después del inicio de la guerra en su país, pintará su obra más comprometida y revolucionaria: *Guernica*, una obra en la que los dos grupos de actores representados, humanos y animales, ya muestran, junto a los gestos de la desesperación y angustia, rasgos corporales alterados, diferentes al canon morfológico tradicional<sup>9</sup>. El mismo año, 1937, había realizado grabados semejantes al cómic, que tituló *Sueño y mentira de Franco*, en los cuales, junto a uno de sus “poemas río”, denunciaba la tiranía del dictador español y se burlaba de él. Picasso, sumergido en ese mundo alterado de la Guerra Civil Española, también expresa su rechazo a la oligarquía y a la iglesia española con un pequeño cuadro pintado también en 1937, donde el cuerpo humano, “hecho a imagen y semejanza de Dios”, es transfigurado:

---

<sup>9</sup>El *Guernica* no es el único cuadro que Picasso pinta sobre la guerra. Como bien señala Llorente Hernández, “en 1945 lo hizo con su cuadro *El osario*, pintado tras conocerse el horror de los campos nazis de concentración y de exterminio; dos años después con el *Monumento a los españoles muertos por Francia*, y en 1951, cuando pintó *Masacre en Corea*, una versión del cuadro *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pio de Goya*” (2012: 76).



Foto 10. *Retrato de la marquesa de culo cristiano echándole un duro a los soldados moros defensores de la virgen*. P. Picasso (1937). Tomado de <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941> [19/12/2017].

En el cuadro anterior (Foto 10), emanado de su compromiso con la República española, se observa ese encuentro entre *cuerpos alterados* y *mundo alterados* que, de paso, revela que el compromiso social o político no por ello deja de ser arte, como ya lo demostraría el pintor con *Guernica*, una obra anclada a un hecho y a un tiempo concretos pero que, sin duda, se ha elevado más allá de ellos<sup>10</sup>.

En una entrevista el propio artista ha dicho:

¿Por qué cree usted que fecho todo lo que hago? Es que no basta con conocer las obras de un artista. También hay que saber cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. *Sin duda, existirá*

---

<sup>10</sup>En esta interpretación diferimos del análisis de Yeru y Say, para quienes el *Guernica* “vise plus aux mythes et aux symboles qu’à la réalité historique” (1986: 349), una afirmación que contradice la conclusión final de su propio trabajo, según la cual Picasso “a maintenu en ses structures, quoique revisitées, sans aller jusqu’à la rupture, la place de l’homme, même brisé, contre le malaise d’une société occidentale déséquilibrée” (1986: 355). En efecto, los mitos y símbolos del *Guernica* son recursos que privilegian, sobre el tiempo, la condición de lo histórico; es eso, justamente lo que hace de la obra una trascendental pieza de arte, sin por ello contradecir su excepcional expresión histórica y social.

*un día una ciencia, que quizá se llame la ciencia del hombre, que aspirará a ahondar en el hombre a través del hombre creador* (Ginzburg en Artium, 2012 [redondas nuestras]).

También Esteban Leal reconoce la influencia y los trazos de esos mundos alterados, no solo los histórico-sociales sino también los personales, en la obra del artista malagueño:

*Los acontecimientos de la vida privada de Picasso, junto a los sucesos políticos que atribularon al continente europeo en el período de entreguerras, se fusionan en los motivos creados por el pintor en estos momentos, para dar lugar tanto al propio Guernica como a sus bocetos y post scriptum (s/f).*

Los mundos alterados producen en quienes los viven ese *salto* de estilo a los que Schutz se refirió como *estilo de vivencia*: "...al estilo de vivencia le corresponde esencialmente una tensión específica de conciencia, tal 'salto' va acompañado por una *experiencia conmocionante*, provocada por la alteración radical de la tensión de conciencia" (1973: 43 [cursiva nuestra]).

## **6. BOTERO: VOLUMEN Y SENSUALIDAD...**

*El arte es una acusación permanente*

Fernando Botero (2007)

La larga producción de Botero en pintura y escultura, con personajes y animales de gran volumen, ya se inicia en 1952, con *En la costa*, y 1958, con su cuadro *La camera degli sposi*. Incluso el mismo Jesucristo adquiere volúmenes inesperados, tal como lo pinta en el *Cristo crucificado*, de 2011 (Foto 12).



Foto 12. *Cristo crucificado* (2011)



Foto 13. *Bailarina en la barra*

Frente a las críticas superficiales que lo reseñan como un pintor de “gordas”, Botero responde: “No he pintado una gorda en mi vida. He expresado el volumen, he buscado darle protagonismo al volumen, hacerlo más plástico, más monumental, como si fuera casi comida, arte comestible. El arte debe ser sensual” (Botero, 2012). Botero reconoce su propósito de alterar las dimensiones del cuerpo: el propio artista clasifica su arte figurativo, de formas hinchadas y personajes orondos, como “forma expresiva divergente”, donde el volumen, como se observa en *La Bailarina en la barra* (Foto 13), encarna una corporeidad presentada como sinónimo de sensualidad. Esa sensualidad, sin embargo, no es la de los cuerpos de la moda, del *selfie* o de la publicidad; es una sensualidad cenestésica, pues crea una sensación sobre el estado del propio cuerpo.

### 6.1. Sensualidad sinestésica...

Además de esa sensualidad cenestésica, también es una corporeidad

sinestésica, pues, como en el ejemplo de la bailarina, el exceso de volumen no se articula al sentido de peso sino, por el contrario, convive con el de gracia y agilidad. Ahora bien, mientras Picasso pinta en los primeros tres cuartos del siglo XX (1901-1973), en un marco histórico caracterizado por las dos guerras mundiales y por la Guerra Civil española, Botero pinta y esculpe en la segunda mitad del mismo siglo e inicios del siglo XXI (sus primeras obras son de 1948).

## 6.2. ¿mundos alterados?

Si los conflictos mundiales y la guerra civil española marcan la vida y parte de la obra de Picasso, ¿la larga guerra de guerrillas, de los paramilitares y del narcotráfico —y también, como veremos, las torturas durante el conflicto en Irak— marcan la vida y parte de la obra de Botero? ¿Son algunas de sus obras respuestas artísticas a esos acontecimientos? ¿Son sus representaciones alteradas del cuerpo expresiones de mundos alterados? Esa sensualidad sinestésica que hemos señalado ¿es una propuesta más feliz frente a mundos alterados?

Como se sabe, hay conjuntos de obras de Botero que son una respuesta explícita y clara a situaciones históricas y políticas concretas. En tal categoría entran sus obras sobre las torturas por parte de soldados norteamericanos contra ciudadanos iraquíes (Foto 14) durante la invasión en 2002 a Irak en la prisión de Abu Ghraib. Sobre esa serie de cuadros el artista ha dicho que “Uno no puede quedarse callado cuando suceden estas cosas y dejar que solo la prensa y los políticos las aborden. El artista también es un ser humano y se preocupa, y lee los periódicos y tiene sentimientos [...] Si uno oculta esto, entonces el arte no existe” (Botero, 2007).

En esa serie de 78 cuadros<sup>11</sup>, Botero presenta a hombres voluminosos,

---

<sup>11</sup>Botero ha declarado que no piensa vender ninguna de las pinturas de la serie *Abu Ghraib*, pues considera que es “inmoral enriquecerse del sufrimiento humano”. Espera donarlas a un museo en los Estados Unidos que las albergue en su colección permanente.

cuyos cuerpos desnudos o en ocasiones vestidos con ropas de mujer sufren no solo el tormento físico, sino también el abuso psicológico y moral (Fotos 14, 16 y 17). Un detalle muy significativo en los cuadros, tomado de las fotos que aparecieron en algunos medios (Foto 15), es el vendaje de los ojos, un recurso que priva al flagelado de la posibilidad de ver y que incrementa la angustia de esperar sin saber cuál ataque viene y de dónde viene. La privación de la vista le permite también al torturador no-ver en los ojos de la víctima el dolor, la angustia y la ansiedad del torturado; una estrategia que le facilita al primero deshumanizar al segundo, convertirlo en objeto, cosificarlo. El volumen de los cuerpos adquiere en estos cuadros un papel protagónico: se convierte en un dispositivo semiótico gracias al cual mientras esos cuerpos son más grandes y extensos, la tortura y el tormento, también, parecen hacerse más grandes e intensos. El volumen corporal y la extensión de la piel son territorios conquistados, vejados y torturados y, en consecuencia, expropiados. Como una cosa más.

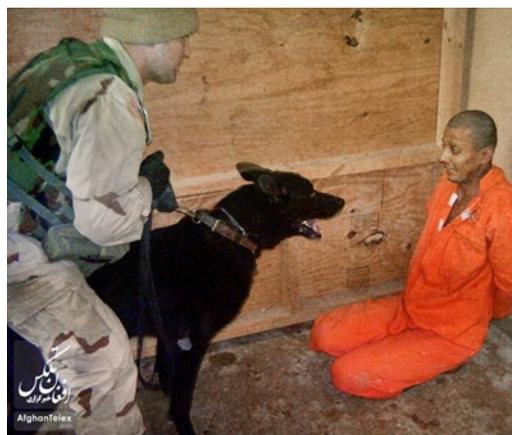
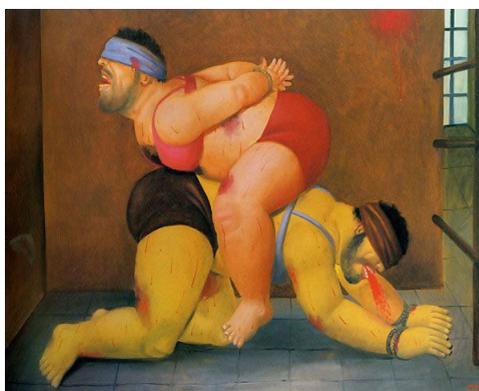
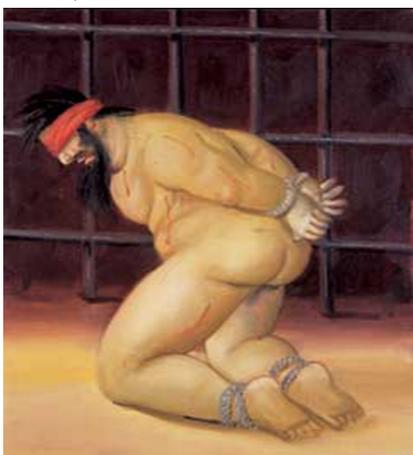


Foto 14. *Abu Ghraib*.

Foto 15. *Las torturas en la prisión de Abu Ghraib* (2003).

Frente a ese mundo alterado que fue la cruenta invasión a Irak, seguida y multiplicada incesantemente por los medios de difusión en casi todo el mundo, Botero, con la misma calidad y maestría artística con la que ha pintado siempre, realiza la serie pictórica *Abu Ghraib*, y en ella presenta, a diferencia de otros cuadros, unos *cuerpos alterados*, ya no en su volumen sino en sus posiciones, gestos y en sus no-miradas; también en las direccionalidades de sus cuerpos: arrastrados, curvados, inclinados y rendidos; cuerpos flagelados, llenos de pánico y terror. Puede aplicarse aquí lo que mujeres colombianas, sistemáticamente violadas por guerrilleros, paramilitares y narcotraficantes, cuentan en el libro *Expropiar el cuerpo*: “Rompiendo la carne, se apropia a la persona” (Prada Prada, 2018: 142); o, si sustituimos en el siguiente párrafo “mujeres” por “hombres” veremos que una posesión y dominio similar se realiza en la violación y en la tortura: “Como suele ocurrir cuando los armados implantan su dominio, los cuerpos de las mujeres se convirtieron en objeto de apropiación, *como una extensión del territorio a dominar*” (Prada Prada, 2018: 171. *Cursiva nuestra*).



Fotos 16 y 17. *Abu Ghraib*, 2005. Serie de 78 cuadros sobre torturas realizadas por soldados norteamericanos en la prisión de Abu Ghraib, en Irak.

Mucho más cercana a Botero y prolongada en el tiempo fue la triple guerra, guerrillera, paramilitar y de narcotráfico, que ha azotado a Colombia por más de cincuenta años; conflictos que, entre 1958 y 2012 habían dejado 220.000 personas asesinadas, 25.000 desaparecidas y 4.744.046 desplazadas, según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2014). Ese mundo alterado, el de su propio país, no podía ser ajeno a Botero y a su compromiso humano. De esa relación vivencial nació la serie *La violencia en Colombia*, compuesta por 67 obras sobre la muerte y la guerra que forman parte de ese patrimonio histórico y político. En 2004, el artista se refería a esas obras en estos términos: “sentí un día que tenía que pintar, hacer una declaración del horror que sentía ante ese panorama del país” (Diario *El País*, 04/05/2004). Botero abandonada así su tradicional posición ideológica: “Yo estaba en contra de ese arte que se convierte en testigo de su tiempo como arma de combate. Pero en vista de la magnitud del drama que vive Colombia, llegó el momento en el que sentí la obligación moral de dejar un testimonio sobre un momento tan irracional de nuestra historia” (González y Londoño, 2004: 58); una expresión con la que Botero confirma la afirmación de Schutz: “La realidad del mundo de la vida exige de mí [...] la re-explicitación de mi experiencia” (1973: 32).

En los mundos alterados colombianos, un artista sensible como Botero no podía ignorar la muerte. De hecho, varios de sus cuadros ya se preocupaban por ese tema, particularmente en obras como *Obispos muertos* (1965), *El asesinato de Ana Rosa Calderón* (1970) y en *La corrida* (1985). Ahora bien, a diferencia de los cuerpos desnudo de *Abu Ghraib*, en esta serie de pinturas el artista antioqueño presenta cuerpos vestidos, atravesados por balas, sorprendidos en medio de la fiesta por la muerte sin esperanza (Foto 18), o apilados como bultos con cuerpos perforados (Foto 19). Estos cuadros contrastan con las de los cuerpos en la playa o las de familias y niños felices; sus ojos parecen salir de sus órbitas y sus pechos muertos son la transformación originada por mundos alterados que Botero no puede ignorar porque, a fin de cuentas, el artista nació y vivió en ellos, son parte de su historia, tanto personal como colectiva.

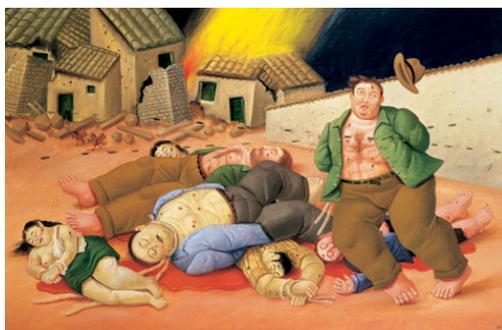


Foto 18. *Masacre de Mejor Esquina* (1997).

Foto 19. *Masacre en Colombia* (2000).

La constancia y la permanencia de las figuras voluminosas de Botero hacen que esos cuerpos puedan ser conceptualizados como lo que hemos llamado *súper signos*; es decir, un objeto semiótico que, por su redundancia y permanencia, por su densidad y capacidad para representar significados concretos, por su reiterativa utilización, trasciende un texto, para actualizarse en varios textos pictórico y también, como en el caso de Botero, en textos escultóricos. El *súper signo* atraviesa varias obras de un autor a través del tiempo, lo caracteriza, y en sus diferentes realizaciones permanece casi como una marca de identidad.

## 7. TRES NIVELES DE SEMIOTIZACIÓN...

Si, como dijimos antes, el concepto de corporeidad y los imaginarios que lo definen están estrechamente vinculados a “un momento histórico determinado y a una cultura concreta”, es lícito suponer que esos contextos semióticos se expresan, de un modo u otro, en los dispositivos semióticos que los artistas manejan (Fig. 1). En otros términos, en las producciones y representaciones corporales realizadas en el arte habría que considerar siempre, al menos, tres niveles de semiotización:



Figura 1

Esos tres niveles de semiotización tienen a las experiencias como centro irradiador, constituidas por una conjunción dinámica entre contextos (mundos alterados) y textos (obras de arte), donde los cuerpos, desde su morfología, desde sus miradas y movimientos, forjan una interrelación, cuya clave de interpretación no es exclusiva del texto, sino que proviene, de modo dominante, de los contextos. En otras palabras, es en esos contextos y desde y hacia las experiencias, individuales y colectivas, en conjunción con los dispositivos artísticos, que el artista ha reconocido en el cuerpo un modo de comunicar otros sentidos del mundo, mundos vividos, salidos de su ritmo ordinario para explotar la vida de sus habitantes.



Figura 2. Dialéctica de las corporeidades.

Naturalmente, esas alteraciones corporales y espaciales que se dan en mundos alterados, tienen límites. Uno de ellos es la legibilidad misma del texto, sea este visual o verbal. ¿Hasta dónde se puede deformar la imagen de un cuerpo para que ya no sea visualmente legible, reconocible y decodificable como tal? También tiene límites contextuales que permiten lecturas más o menos amplias. ¿Qué pasa, por ejemplo, con un observador de la obra de Picasso que no conociese su vida personal la situación histórica durante la cual vivió? Si bien no cambiaría para nada la potencialidad significativa de su obra, sí cambiarían los límites de la interpretación de ese observador. Si observase el “Guernica” (1937), de Picasso, y no conociese el bombardeo realizado sobre ese pueblo el 26 de abril de 1937, durante la Guerra Civil Española, por parte de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana, ese espectador reduciría los límites de sus posibles interpretaciones; vería dolor, sufrimiento y angustia, pero no vería sus causas históricas, del mismo modo en que, por ejemplo, nuestras posibilidades interpretativas de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, se verían limitadas si no conocemos los mitos y rituales que componen el culto a la muerte en México.

## 8. CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ EL CUERPO?

Como hemos sugerido, mientras las fotos y esculturas vistas en la primera parte de este trabajo representan diferentes procesos de invisibilización del cuerpo, las obras de Picasso y Botero nos introducen en la dialéctica entre mundos alterados y cuerpos alterados; se trata de cuerpos que en su propia morfología reflejan y realizan algunas de las alteraciones del mundo en el que han nacido y donde sus autores, de modos y por causas diversas, traducen y en ocasiones transforman esas realidades.

Fotógrafos y escultores nos han mostrado representaciones e imaginarios corporales que van desde su invisibilización total hasta su fractura, pasando por su sustitución y camuflaje. En el caso de los dos

artistas aquí analizados, Picasso y Botero, hemos visto dos formas de subvertir la visualización del cuerpo y, concomitantemente, la creación de otros sentidos y, en consecuencia, de otras corporeidades. Picasso ha desarticulado y des-organizado el cuerpo, mientras que Botero ha desarrollado su volumen, pero, sobre todo, en el caso de la serie *Abu Ghraib*, le ha dado una nueva gestualidad y posicionalidad, lo que le ha permitido, gracias a esos recursos, salir de las figuras felices y voluminosas que pueblan su obra para ofrecer, ya no la sensualidad plácida de sus cuadros tradicionales, sino la alteridad del dolor, la angustia y el terror.

En una tipología de las relaciones dinámicas entre cuerpos alterados y mundos alterados podrían sugerirse cuatro tipos de relaciones que podemos llamar de *confirmación*, en la que la relación se basa en la mimesis; de *transgresión*, en la que la relación se basa en una ruptura; de *traducción*, en la que uno de los términos de la relación, el cuerpo, decodifica al otro, el mundo; y de *transformación*, en la que el primero hace del segundo un otro, un tercero, alterando sus fundamentos. Esos cuatro tipos de relaciones se articulan, a su vez en textos y contextos que generan los sentidos buscados por los creadores; se trata de posibilidades procesuales que podríamos representar así (Fig. 3):

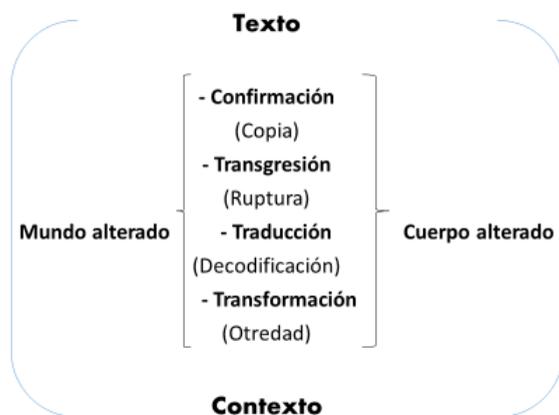


Figura 3: Tipología de las relaciones entre cuerpos alterados y mundos alterados.

Ambos artistas nos han presentado otras corporeidades, con lo que nos han obligado a mirar y ver el cuerpo desde otros ángulos; ambos nos han conminado a ver “de otra manera” el cuerpo humano y, en consecuencia, a renovar los significados que le damos. La puesta en contexto, los mundos alterados, nos aproxima a la configuración de sentidos nuevos, inesperados, sorprendentes, a nuevos imaginarios que alimentan una concepción de “las estructuras del mundo de la vida” (Schutz, 1973), en las que las experiencias vividas determinan la necesidad de re-pensar y re-evaluar nuestra relación con ese mundo. Como hemos tratado de demostrar, esas alteraciones del mundo de la vida encuentran reflejos vivos —de-formados, trans-formados, re-elaborados, re-vividos— en las alteraciones de nuestro principal sistema de comunicación: nuestro cuerpo; lo que hace posible su utilización como instrumentos de reflexión, rebelión, protesta, lucha<sup>12</sup>.

Nos parece, pues, importante destacar en estas pesquisas sobre los imaginarios corporales que transitan entre el arte y las expresiones digitales como el *selfie*, que ellos, más allá de una simple relación causa-efecto, están intrínsecamente vinculados a las realidades histórico-sociales, en particular a las sociedades donde la imagen produce nuevas relaciones. En tal sentido, los conceptos propuestos, *cuerpos alterados* y *mundo alterados*, se presentan como herramientas para aproximarnos a una mejor comprensión de la condición relacional y dialéctica de la obra de arte y del mundo vivido, así como de su constante búsqueda por la construcción de sentidos diferentes, búsqueda que se asienta sobre la construcción de otras miradas.

---

<sup>12</sup>En la misma dirección, pero en otro escenario, hoy se recurre al uso del cuerpo como instrumento de lucha política, tal como lo analizan Arenas Conejo y Pié Balaguer, quienes descubren en los plantones del 15M de 2011, en España, un uso “de la experiencia de ‘poner el cuerpo en la plaza’, una forma de política encarnada en el espacio público” (2014: 227); luego, siguiendo a Sutton, los autores señalan que “la resistencia y protesta políticas no se basan únicamente en grandes ideas o visiones, sino que van siempre acompañadas de un intenso compromiso corporal: hay que “poner el cuerpo”” (2014: 239). Un fenómeno similar recoge el proyecto *Poner el cuerpo. Activismos feministas y lésbicos en las calles de Madrid durante los años 70 y 80* (Conde Duque, 2017).

Para aproximarnos al conocimiento profundo, sistemático y coherente de las nuevas culturas digitales y de lo que las redes sociales expresan y proponen sobre nosotros mismos y sobre nuestras sociedades contemporáneas, es útil confrontar esas representaciones con sus opuestos o, mejor, con sus complementarios. Mientras las redes sociales se saturan con los jóvenes cuerpos del *selfie*, de sus rostros y miradas, los fotógrafos y escultores los desaparecen, los invisibilizan o fragmentan para, por paradójico que parezca, hacerlos más visibles. Asimismo, mientras la publicidad, la moda y el *selfie* nos muestran los cuerpos perfectos, delgados y jóvenes, los artistas desarticulan la morfología corporal o cultivan sus excesos a través del volumen y la asimetría.

Esa constatación nos obliga, simultáneamente, a repensar la teoría, la metodología y el análisis semiótico, tradicionalmente marcados como “teoría de los signos”, o como disciplina de los “procesos de significación” o de semiosis. Es por ello que hemos propuesto una visión dialéctica de los procesos de significación, de acuerdo con la cual nuestra disciplina no solo estudia los textos, sino que apunta al encuentro dialéctico entre textos y contextos, lo que nos obligaría a desarrollar mucho más la teoría de estos últimos. Finalmente, ¿por qué el cuerpo? ¿Qué nos dicen esas nuevas corporeidades? ¿Qué nos dicen de nosotros mismos y, sobre todo, qué nos dicen de la sociedad y de la cultura en la que vivimos? Creemos que el cuerpo, sus representaciones e imaginarios, es uno de los medios privilegiados para expresar las alteraciones del mundo que, en el caso de Picasso son la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, y en el caso de Botero es la guerra de guerrillas, el paramilitarismo y el narcotráfico, en Colombia, y las torturas, en Irak. Como instrumento principal de semiotización del mundo, el cuerpo es un complejo expresivo que, de diversos modos, sintetiza significados que adquieren sentidos particulares al producirse en contextos particulares. Es en el marco de esos contextos histórico-sociales donde los nuevos sentidos corporales, lo que hemos definido como corporeidades, se fecundan.

Para las semióticas del cuerpo, lo que hemos llamado la *Corposfera*,

la identificación de esas mutaciones y transformaciones, el registro de los dispositivos semióticos que allí operan, son un reto, una invitación a la reflexión no solo de la interpretación de su significado profundo, sino también de los modos de articulación de tales dispositivos y de los sentidos que producen.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMERICAN ACADEMY OF FACIAL PLASTIC AND RECONSTRUCTIVE SURGERY (2014). “Selfie Trend Increases Demand for Facial Plastic Surgery”. *https://www.aafprs.org/media/press\_release/20140311.html* [26/04/2018].
- ANCET, P. (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ARENAS CONEJO, M. y PIÉ BALAGUER, A. (2014). “Las comisiones de diversidad funcional en el 15M español: poner el cuerpo en el espacio público”. *Política y Sociedad* 5.1, 227-245. *https://search.proquest.com/docview/1542385365?pq-origsite=summon* [25/04/2018].
- ARTIUM (2012). “Catálogo de Guernica de Picasso: historia, memoria e interpretaciones”. *http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941* [17/04/2018].
- BBC (2018). “Dismorfia de Snapchat: el fenómeno por el que cada vez más pacientes de cirugía estética aspiran a parecerse a sus propios selfies con filtros”. 23 de abril 2018. *http://www.bbc.com/mundo/noticias-43864965* [25/04/2018].
- BOTERO, F. (2007). “Fernando Botero y Abu Ghraib: ‘No me pude quedar callado’”. *Revolución* 79, 25 de febrero.
- \_\_\_\_ (2012). “El arte debe ser sensual”. *Revista Arcadia*. 08/10/2012. *https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/el-arte-debe-*

- sensual-fernando-botero/29801* [25/04/2018].
- BYUNG-CHUL, H. (2015). “El cuerpo terso”, en *La salvación de lo bello*. Tomado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11320-2016-03-06.html> [10/04/2018].
- CARMEN, R., GUITAR, A. and DILLON, H. (2012). “Ultimate Answers to Proximate Questions: The Evolutionary Motivations Behind Tattoos and Body Piercings in Popular Culture”. *Review of General Psychology* 16.2, 134-143.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (2014). ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html> [19/04/2018].
- CONDE DUQUE (2017). “Poner el cuerpo. Activismos feministas y lésbicos en las calles de Madrid durante los años 70 y 80”. <https://www.condeduquemadrid.es/programacion/poner-el-cuerpo-agitar-los-archivos> [25/04/2018/].
- CONTRERAS, M. J. (2012). “Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria”. *Cátedra de Artes* 12, 13-29.
- CUÑARRO, L. y FINOL, J. E. (2013a). “Imagen y cómic: un análisis sociosemiótico de la estética corporal en *Marvel Civil War*”. Maracaibo: Universidad del Zulia. Colección de Semiótica Latinoamericana 10: *Semióticas de la Imagen*, 47-59.
- \_\_\_\_\_ (2013b). “Semiótica del cómic: códigos y convenciones”. *Signa* 22, 267-290.
- ESTEBAN LEAL, P. (s/f). *Guernica*. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> [17/04/2018].
- FINOL, J. E. (2013). “Nuevos escenarios en la Corposfera: Fotografía, selfies y neo-narcisismo”. *LIS. Letra, Imagen, Sonido* 11, 15-28.
- \_\_\_\_\_ (2015). *La Corposfera. Antropo-Semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL.
- \_\_\_\_\_ (2016). “‘Tu cuerpo es el mensaje’. La Corposfera: cuerpo, ausencia

- y significación”. *Situarte* 11.20. 10-22.
- \_\_\_\_ (2018). “De l’événement à l’expérience. Une approche sémiotique”. *Degrés* 173-174, e1-e14.
- FINOL, J. E. y FINOL, D. E. (2008). “Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo”. *TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales* 10.3, 383-402.
- FUENMAYOR, V. (2005). “Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad”. *Opción* v. 21, 48, 121-154.
- GIRAUD, C. (2017). “Peindre le corps, du canon à la déformation”. *Deuxième Temps* 2. Disponible en <https://deuxieme-temps.com/2017/01/14/dossier-corps-canon-deformation/> [22/08/2017].
- GONZÁLES, B. y LONDOÑO, S. (2004). *Botero en el Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Villegas Editores.
- LANTERO MORENO, B. (2018). “La relación hombre-animal en la mitología griega”. *Naturaleza y Libertad* 10. [www.revistas.uma.es/index.php/naturaleza-y-libertad/article/download/3666/3420](http://www.revistas.uma.es/index.php/naturaleza-y-libertad/article/download/3666/3420) [16/04/2018].
- LEONI-FIGINI, M. (s/f). *Le corps dans l’œuvre*. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm> [22/08/2017].
- LOTMAN, J. (1996). *La Semiosfera*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (2012). “Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra”. *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 24, 65-78. <https://search.proquest.com/docview/1436081856?pq-origsite=summon> [24/04/2018].
- MALDONADO RIVERA, C. (2010). “Desterritorialización del cuerpo. El tatuaje y la episteme de lo subjetivo”. *Perspectivas de la Comunicación* 3.1, 73-80.
- MARTIN-JUCHAT, F. (2001). “Anthropologie du corps communicant”. *Anthropologie et Communication: Revue MEI* 15, 55-66.
- MARTÍNEZ, A. (2008). “L’Anatomie monstrueuse dans l’art contemporain”. *Corps* 2008/1, 4, 99-104. <https://www.cairn.info/>

- revue-corps-dilecta-2008-1-page-99.htm* [19/04/2018].
- MELIUS, J. (2015). "Inscription and Castration in Picasso's *The Painter and His Model*, 1927". *October Magazine* 151, 43-61. <http://xu5ze2uw6h.search.serialssolutions.com> [24/04/2018].
- NATERAS DOMÍNGUEZ, A. (2005). "Los usos públicos del cuerpo alterado en jóvenes urbanos mexicanos". *Polis* 11. <http://polis.revues.org/5751> [12/04/2018].
- OXFORD DICTIONARIES. (2013). The Oxford Dictionaries Word of the Year for 2013 is selfie! <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2013> [12/04/2018].
- PRADAPRADA, N. (2018). *Expropiar el cuerpo*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/publicaciones-cnmh/expropiar-el-cuerpo> [19/04/2018].
- RODRÍGUEZ ORTIZ, R. (2009). "El cuerpo como objeto de arte". <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/08/31/el-cuerpo-como-objeto-de-arte/> [12/04/2018].
- ROJO OJADOS, A. (2017). *Modificaciones corporales extremas: Una aproximación sociológica al fenómeno de las Modificaciones corporales extremas*. Madrid: Asociación. Cultural y Científica Iberoamericana.
- ROSALES CUEVAS, H. (2010). *Cuerpo, arte y significación*. <http://semious.blogspot.com/2010/03/cuerpo-arte-y-significacion.html> [29/03/2017].
- SASTRE CIFUENTES, A. (2011). "Cuerpos que narran: la práctica del tatuaje y el proceso de subjetivación". *Diversitas: Perspectivas en Psicología* 7.1, 179-191.
- SCHUTZ, A. (1973). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- THE GUARDIAN. (2014). "The world's earliest selfies—in pictures". <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/jul/21/worlds-earliest-selfies-in-pictures-buzz-aldrin> [25/04/2018].

YERU, H. y SAY, M. (1986). “Picasso à corps perdus”. *Études* t.365.4, 343-355. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442029d/f57.image.r=jesus.langFR>. [18/04/2018].

Recibido el 27 de abril de 2018.

Aceptado el 23 de julio de 2018.

**EL PASEO AHUMADA DE ENRIQUE LIHN, ADAPTADO AL  
CÓMIC POR LIVÁN: AFFORDANCES Y TENSIONES  
EN EL PROCESO DE ADAPTACIÓN**

*EL PASEO AHUMADA, FROM ENRIQUE LIHN, ADAPTED BY  
LIVÁN: AFFORDANCES AND TENSIONS  
IN THE ADAPTATION PROCESS*

**Julio I. GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO**

Universidad Adolfo Ibáñez

julio.gutierrez@uai.cl

**Resumen:** Este trabajo revisará cómo Liván realiza la transposición de *El Paseo Ahumada*. Desde las reflexiones de McHale (2010), se revisará cómo la segmentación de la poesía puede ser replicada en el cómic, y cómo los *media affordances* influyen en la transposición. Se buscará analizar la mirada del adaptador y cómo esta tensiona con los *affordances* y los modos de construcción discursiva secuencial. Este trabajo es relevante pues ofrece nuevas reflexiones en torno al proceso de transposición de medios tan dispares como el texto lírico y el secuencial, un tema escasamente se ha estudiado en la teoría de la adaptación.

**Palabras clave:** Adaptación. Media affordances. Segmentividad. Poesía. Cómic.

**Abstract:** This paper intends to study how Liván achieve the transposition

of *El Paseo Ahumada*. Through McHale's (2010) conclusions, we will review how poetry segmentation can be replicated into comics, and how the media affordances influence in the adaptation. It is also intended to analyze the source view from the adapter, and how it tensions with the affordances and the modes of discursive construction in comics. This work is relevant because it offers new thoughts around the process of adaptation in such media as poetry and comics, a subject that it's been sparingly studied in adaptation theory.

**Key Words:** Adaptation. Media affordances. Segmentivity. Poetry. Comics.

Al estudiar adaptaciones, quien realiza el análisis suele enfrentar el problema desde la diferencia: hay dos medios distintos que generan productos independientes entre sí pero que guardan un vínculo en común: el contenido, el *relato* que se reproduce, que se *enuncia* siguiendo las reglas del medio en que se realiza dicha enunciación. Las reflexiones de Chatman (1980) y McFarlane (1982) a este respecto ofrecen grandes aportes al modo de concebir la adaptación como una práctica que genera un producto nuevo que, por un lado, toma distancia de su fuente para atender a las propiedades estructurales del medio en que se desarrolla el hipertexto, y por otra parte, mantiene un vínculo con su fuente que permite relacionar ambas obras. Ese es el planteamiento de Linda Hutcheon (2006), quien propone que la adaptación debe ser entendida como “repetition without replication” (9), siguiendo esta línea de razonamiento. En este sentido, la diferencia, más que un eje posible de acción o análisis es un elemento tensor al indagar en las relaciones entre dos representaciones, o más bien enunciaciones, de un mismo *relato*. La diferencia enriquece de algún modo la reconstrucción discursiva de la transposición, de modo que una versión filmica de una novela será una contribución en la formación de las representaciones que los receptores se hacen de dicha narrativa. Julie Sanders (2006) se

refiere a este fenómeno aludiendo al concepto de narrativa incremental, es decir, un modo de expandir el contenido de una obra a través de los rasgos distintivos de la retórica del medio del hipertexto.

Ahora bien, la literatura dedicada a la teoría de la adaptación ha centrado su atención en los vínculos y tensiones entre diversas formas narrativas, como la literatura, el cómic y el cine. No obstante, existen diversas obras que buscan reescribir textos de formatos que no necesariamente siguen una estructura diegética. Al observarlas, surge la problemática que suscita la incomodidad de hallar el modo correcto de abordar el análisis, teniendo en cuenta de que el vínculo esencial de lo causal se pierde.

## **1. DE LA POESÍA AL CÓMIC: ALGUNAS NOTAS SOBRE LA SEGMENTACIÓN Y LOS *AFFORDANCES***

El medio secuencial, en toda su plasticidad, puede desarrollar discursos no necesariamente narrativos, aunque lo más común sea precisamente un desarrollo secuencial. Desde Barbieri (1993) hasta Groensteen (2007) y otros autores y creadores, como Dino Buzzati (1970) exploraron las propiedades visuales y compositivas de la plancha con miras a explorar las posibilidades de alejar al cómic del “área de confort” de una buena parte de la crítica. En este sentido, los aportes de Baetens (2011) a partir de su revisión de la abstracción en el cómic y los modos en que iconicidad y plasticidad entran en tensión y alejan el foco de lo narrativo son una fuerte base para explorar las proyecciones poéticas del medio desde la artrología (Groensteen, 2007). De acuerdo con Tamryn Bennett, el cómic permite estas flexibilidades, cuya evidencia es obras que experimentan con la topología visuo-verbal que comparten poesía y cómics, que dan como resultado un producto no necesariamente secuencial (Bennett, 2014: 109).

Por lo anterior, pensar en transposición de poesía a cómic confirma

estas reflexiones desde el campo de la adaptación, en que se ponen en tensión dos soportes distintos (texto escrito y el híbrido visual-textual del cómic) y formas de enunciación diferentes. El trabajo de Liván sobre *El paseo Ahumada*<sup>1</sup> de Enrique Lihn desmiente la evidente falacia de la incompatibilidad de soportes en el proceso de transposición, que podría relacionarse con la que Thomas Leitch (2003) identifica a la luz de las relaciones entre literatura y cine: creer que una obra debe necesariamente replicarse idénticamente en otro lenguaje es absolutamente ingenuo. Al trasladar una obra de un medio a otro, sea ésta cual sea, es inevitable que en el proceso el discurso sufra una serie de alteraciones, la gran mayoría de ellas en función del formato del medio, pero también de las necesidades del receptor: sirviéndose de la metáfora del conducto de Jakobson, Marie-Laure Ryan plantea que los medios no son meros “tubos” por los que pasa el contenido de la obra, sino que más bien son filtros a través de los cuales el contenido de la obra se verá modificado.

En la introducción de *Narrative across media* (2011), Ryan explica su postura en relación al estudio de la transmisión de narrativa a través de distintas plataformas discursivas, por ejemplo en el caso de las transposiciones. Para la investigadora, la postura de Ong respecto a la obsolescencia de la metáfora del conducto (2006: 170) para entender esta relación es crucial. Ella da un paso más allá y plantea una reflexión que puede iluminar lo que aquí pretende plantearse sobre la adaptación en dos lenguajes tan distintos como lo son el cómic y la poesía:

*different media filter different aspects of narrative meaning. Far from being completely undone at the end of the journey, as Ong suggests in his critique, the shape imposed on the message by*

---

<sup>1</sup>Es pertinente hacer la distinción entre el título de la obra de Enrique Lihn transpuesta por Liván, *El Paseo Ahumada*, con el lugar concreto de la ciudad de Santiago de Chile a la que alude, el Paseo Ahumada. Se hará esta distinción por medio de la cursiva para el título de la obra del poeta y el adaptador, y la minúscula en el artículo para mencionar el espacio físico.

*the configuration of the pipeline affects in a crucial way the construction of the receiver's mental image* (Ryan, 2011: 17).

La propuesta de Ryan se replantea el rol que juegan las propiedades estructurales y retóricas propias del medio en diversos procesos de remediación (Grusin, 2005: 648), tales como la transposición. En esta misma línea, Karin Kukkonen afirma que el medio determina la forma en que el contenido semántico llegará al receptor y el modo en que lo representará (2013: 75). En el caso de la adaptación es crucial tener esto en cuenta, pues adaptar es transformar, o filtrar. De ahí las palabras de Linda Hutcheon al respecto: “an adaptation is a derivation that is no derivate—a work that is second without being secondary” (Hutcheon, 2006: 9). Precisamente, esta transformación (incremental, a juicio de Sanders, como ya se ha mencionado), implica la puesta en tensión de determinados elementos de la narración y el discurso que influyen en el resultado final del proceso de la adaptación: las cualidades mediales (*media affordances*)<sup>2</sup>, la lectura del adaptador y los rasgos esenciales del texto lírico, que es el registro del hipotexto.

En su artículo “Narrativity and segmentivity, or poetry in the gutter” (2010), Brian McHale propone un método para hacerse cargo de la dificultad que surge en la transposición de la poesía al cómic. Para el investigador, tanto la traducción como la adaptación son dos formas que favorecen la visibilidad de la interacción entre formatos discursivos tan dispares como el narrativo y el no-narrativo (2010: 27). McHale distingue la segmentividad (*segmentivity*) como un elemento estructural distintivo en

---

<sup>2</sup>El concepto de *media affordances* proviene de las reflexiones del filósofo James Gibson en su texto (1983). De su aplicación en narratología y teoría de medios, ver Kukkonen (2013) y Kress (2003). Para su aplicación en teoría de la adaptación al cómic, junto al texto de Kukkonen, ver Gutiérrez (2017). Si bien se ha elegido traducir el concepto a “cualidades mediales”, debe recalarse que la traducción no es del todo exacta, por cuanto el concepto *affordance* no se restringe a las características estructurales de un medio determinado, sino que también de la interacción e influencia recíprocas que se producen entre *relato*, enunciación y soporte medial. Por ello, se conservará la cursiva.

la poesía. En su artículo, cita a Rachel Du Preiss quien la define como una práctica en la construcción discursiva en poesía: “the ability to articulate and make meaning by selecting, deploying, and combining segments” (1996: 56). El investigador afirma que la poesía es escritura segmentada, “the kind of writing that is articulated in sequenced, gapped lines and whose meanings are created by occurring in bounded units (...) operating in relation to (...) pause or silence” (McHale, 2010: 51). Es en este rasgo en el que el autor encuentra un vínculo que posibilita la transposición de poesía a cómic.

En la segmentación, pues, está implícita una idea de secuencialidad que se sigue de la creación de significado a partir de los vacíos que se producen entre segmento y segmento. Para McHale, siguiendo las reflexiones de otros autores, esta reconstrucción de la cadena de significados en poesía se origina en la provocación que se hace al lector de llenar ese vacío, que puede estar propiciado por una irrupción en la fluidez gramatical de una frase cortada en dos o más versos que, de algún modo, *obligan* al lector a repensar su sentido y trazar nuevos puentes entre segmentos (McHale, 2010: 29). De modo análogo, el cómic cimenta su articulación discursiva en la fragmentación y en la complicidad con el lector para poner en movimiento la narración, en un proceso que Sergio Brancato califica de *ilusión voluntaria de movimiento* (2000: 37). De la misma forma, para McCloud esta ilusión voluntaria constituye el secreto de la mecánica narrativa del cómic, la clausura (*closure*) (1993: 64-69):

*just as the spacing between segments or units of measure provokes meaning-making in poetry, and just as the cut or edit does (more or less conspicuously, more or less subliminally) in movies, so it is the space between the panels that mobilizes meaning-making in comics* (McHale, 2010: 31).

Es el lector, en ambos casos, quien reconstruye a través de las

inferencias la continuidad discursiva en uno y otro lenguaje. La analogía puede llevarse aún más lejos, tomando en consideración el hecho de que en ambos casos —tanto en poesía como en el cómic— la segmentación produce variaciones en el *tempo* de la enunciación, propone pausas y silencios cargados de significación. En el caso de los poemas contenidos en *El Paseo Ahumada*, la segmentación no es regular; no hay una métrica definida o estable y ello tiene que ver con el proyecto mismo de Lihn de reproducir las voces de los personajes que habitan ese espacio. De la misma forma, Liván construye las secuencias y compone la página teniendo muy en cuenta la medida de los versos de Lihn.

A este respecto, se pueden apuntar dos reflexiones. En primer lugar, y relativo a la segmentación irregular de *El paseo Ahumada*, dicho rasgo se vincula con el carácter *narrativo* que tiende a tener el texto. De hecho, es posible afirmar que los poemas contenidos en *El Paseo Ahumada* mantienen un sustrato narrativo, manifiesto implícitamente en el “recorrido” que el hablante hace a través de diversas imágenes que retratan los personajes que pueblan dicho espacio urbano. Liván aprovecha este detalle y construye su versión gráfica al modo de un recorrido explícito, en el que desarticula el orden de textos propuesto por Lihn en función de su propia lectura de la obra: el dibujante transparenta su perspectiva, su *mirada* de la poesía de Lihn a través de su trazo, de la composición de la página y sobre todo por medio de la rearticulación de la obra al modo de un paseo por el Paseo Ahumada.

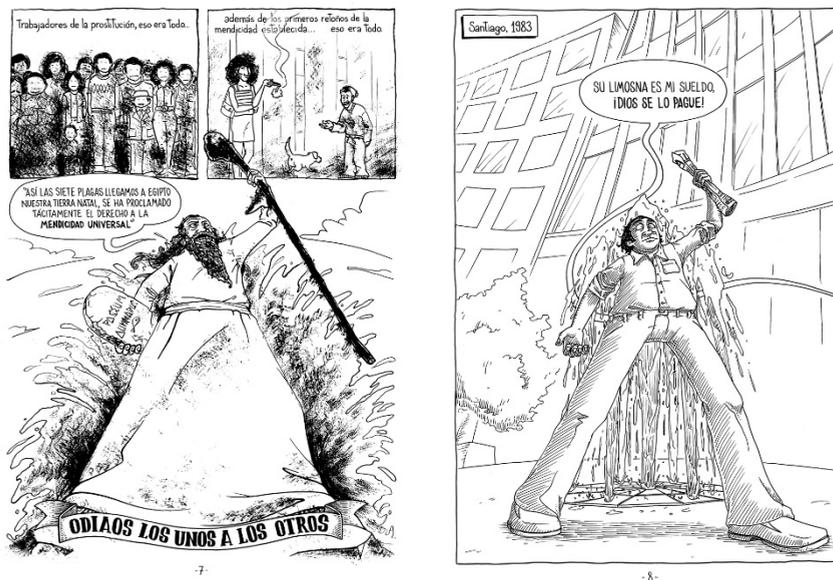


Figura 1. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 7-8)

Si bien hay un reordenamiento de las partes, esta decisión en el proceso de adaptación responde a la necesidad de conservar dicha fluidez narrativa en el discurso secuencial gráfico del cómic. Liván logra esto a través de una de las *cualidades mediales* fundamentales del medio secuencial: el corte de página (page breakdown). Para mantener el interés del lector, el cómic se sirve de estrategias que producen visualmente una tensión narrativa: a través de la disposición de determinadas imágenes en la última secuencia de la página, se conserva la continuidad con la siguiente por diversos medios. Uno de ellos es estableciendo relaciones de simetría que permiten trasladar la diégesis en espacios y tiempos distintos sin causar disrupciones (VER Fig. 1). En las imágenes citadas, aparece el hablante lírico caracterizado como personaje bíblico replicando los versos del poema “Las 7 plagas del Paraíso Terrenal”: “Así, las siete plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal” (Lihn, 2010: 37). En la adaptación, el verso con que cierra el poema remata la página, a modo de una consigna que se

despliega a los pies del personaje que mantiene una postura que remite a Moisés dividiendo las aguas (Liván, 2013: 7). En la página siguiente, aparece el hablante a página completa, delante del chorro del *Vivac* que se menciona en la obra, sosteniendo la misma posición pero esta vez en una caracterización que lo aproxima más al Enrique Lihn de 1983, año en que se publicó *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 8).

Como se ha dicho, la propuesta del adaptador no es antojadiza: responde a la lectura que éste ha hecho de la fuente, que refleja a su vez un juicio acerca de la estructura del hipotexto y que representa a través de las *cualidades mediales* del cómic a lo largo de toda la adaptación. La fluidez y continuidad en los poemas de Lihn, que a juicio de Liván —por lo que puede verse al leer su versión de *El Paseo Ahumada*— remiten a la idea de una caminata a lo largo del emblemático paso peatonal, un largo paseo en que el hablante se detiene a escrutar a los personajes que allí conviven:

*El Paseo Ahumada opera como el cauce de un río humano, un espacio particular por donde vagan almas estancadas, que creen estar en tránsito, pero que están, en realidad, condenados a esparcirse sin rumbo por este supuesto oasis, espejismo de un país en “desarrollo”, que a poco andar fue invadido por baratijas de plástico, predicadores y los infaltables mendigos y artistas improvisados (Coddou, 2004: 10).*



Figura 2. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 12)

En su propia lectura del texto (cuya manifestación es, de hecho la transposición), Liván toma en cuenta estas mismas ideas y, como lector receptivo de la obra, traduce esa fluidez a través de las transiciones de página y de la recursividad, o sea, aprovechando las *cualidades mediales* del cómic. En este sentido, el caso de la transición desde su adaptación del poema “Nada nuevo en el encuentro de Cachagua entre el de Humboldt y el Magallánico” a “No por menos de 300”, que en el hipotexto no son contiguos, ofrece un buen ejemplo de la comprensión del adaptador de la naturaleza “fluvial” del poema: compartiendo la misma plancha, los últimos versos de “Nada nuevo...” y los primeros de “No por menos...” encuentran su continuidad en la voz del hablante lírico, representado en la versión de Liván como una imagen icónica del poeta Enrique Lihn, como ya se ha mencionado. En la mitad de la página se ve al personaje enunciando los últimos versos del poema “Nada nuevo...”, en un ademán irónico y burlón y en una actitud corporal que permite interpretar la

misma actitud del hablante en la fuente: con las palabras “¡dialoguen lo que quieran!”, separadas en un verso que parece más una interjección, el hablante ya parece adelantar el resultado estéril de dichas conversaciones con una ironía que se replica visualmente en el hipertexto con la imagen de Lihn dando la espalda a la secuencia que le precede (VER Fig. 2). En ese mismo espacio, sin mediar la división de otra viñeta, irrumpe el texto “¡No por menos de \$300!” (*idem*) encerrado en perigrama dentado y de puntas salientes que representa estridencia y súbita aparición (Gasca & Gubern, 2011: 279-280); dicho texto es el que da título al poema de la fuente (Lihn, 2003: 25) y abre el poema que se desarrolla brevemente en una secuencia que culmina con el personaje-hablante-Lihn alejándose caminando y, nuevamente, dando la espalda a los textos y acciones. Nuevamente, se produce una transición a la adaptación de un nuevo poema, “Ciegos instrumentales tocan...” (Lihn, 2003: 45) que retrata al personaje-hablante caminando por el Paseo Ahumada, como un *flanêur* baudeleriano. Esta es, precisamente, la tónica de la continuidad en la versión de Liván. El dibujante elige representar al hablante en constante movimiento y activamente involucrado en las escenas retratadas/relatadas. Este hecho facilita un desarrollo narrativo propio del cómic, pero que a través de la composición de la página (*page layout*) y el quiebre de continuidad entre una plancha y otra (*page breakdown*) permite conservar el vínculo con lo esencial de la fuente. De este modo, y siguiendo las ideas de McFarlane (1982) se separan enunciado y enunciación de modo tal que se produce la particular situación de que un texto narrativo está transponiendo uno de naturaleza lírica.

Precisamente, la segunda reflexión que puede plantearse a la luz de la segmentación y continuidad en la transposición de *El Paseo Ahumada* se vincula con lo anteriormente mencionado. Liván propone una estrategia interesante al situar al hablante lírico en una figura concreta y encarnada en el discurso mismo del cómic: así, retrata a un Enrique Lihn que se pasea entre los cuchepos y pingüinos con las manos en los bolsillos, observando y oyéndolo todo. Es una suerte de *flanêur* que es una *imagen* del hablante

lirico, con todo lo que este concepto implica: es un reflejo, una repetición con variaciones en palabras de Hutcheon. Es, en fin, una adaptación del hablante mismo que se adecua a las *cualidades mediales* del cómic.

La propuesta del adaptador de representar al hablante como un cuerpo involucrado en el espacio del Paseo Ahumada, que interactúa con sus personajes y no solamente una voz responde al efecto que genera Lihn en su obra, que Alejandro Zambra comenta al referirse a la *persona* que encarna el hablante lírico:

*no hace otra cosa que callejear, absolutamente inmerso en el mar humano. No busca construir una representación verosímil o universal de la realidad, sino más bien enfrentarla desde su particular y precaria situación; deja entrar, entonces, en sus poemas, esquivarlas de un lenguaje que recoge de la calle: coloquialismos, exabruptos, frases de letreros luminosos, recetas para pedir limosna, etc. (Zambra, 2003: 11).*

Liván es muy hábil en recabar en las *cualidades mediales* del cómic para dar cuenta de esas sutilezas en la construcción discursiva, representando un Lihn icónico y simplificado, a ratos caricaturesco (que lo aproxima a la parodia amable y que exagera el espíritu de adaptación del texto), vestido de forma sencilla y que, por lo mismo, se confunde con los peatones y, de un modo análogo, al Pingüino. Es una similitud en la vestimenta que llama la atención y que sólo al final se interrumpe con una representación distinta de Lihn, en su escritorio trabajando. Aparte de esto, Liván se preocupa de representar al hablante en situaciones dinámicas y activas, y en muchos casos en una actitud interpelativa que compagina que otras lecturas que se han realizado del poema:

El Paseo Ahumada, es una reafirmación de la vocación de poe-

*ta-callejero de Lihn, el flanêur que actúa como un testigo-participante, aquel que eleva su voz pidiendo la atención del Pingüino y de sus hermanos subacuáticos, los residuos de la raza, que están atrapados en un paseo que no conduce a ningún lugar, que sólo da la apariencia de tránsito (Coddou, 2004: 10).*

Por otro lado, la presencia del personaje-hablante en la versión de Liván tiene otro sentido que acompaña, en cierto modo, esta presencia de testigo-participante de la que habla Coddou: como tal, busca emular la misma función apelativa que cumple en el texto de Lihn hacia la figura del Pingüino, pero con variaciones:

*Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la  
recesión y de otras restricciones  
Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción  
Canto General al Paseo Ahumada  
Vuestro monumento viviente (habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es impaciente)... (Lihn, 2003: 32).*

En la versión de Liván, se muestra al propio hablante interpelando directamente a los lectores, desde una página organizada con una retícula regular que denota una estabilización del tiempo en que se desarrolla el discurso: en el cómic, el tiempo se mide a través de la composición de viñetas, secuencias y bocadillos (McCloud, 1993; Varillas, 2011), de modo que el espacio de la plancha se transforma en una especie de pauta musical que, de algún modo, guarda cierta similitud con el espacio de la página que ocupa el poema. Al observarla como un todo, vemos la irregularidad de unos versos más largos que otros y de oraciones que se interrumpen para continuar en el verso siguiente que marcan un ritmo de lectura, un patrón de desarrollo discursivo que se construye desde la oralidad de la calle que

Lihn, tal como lo plantea Zambra, no busca recrear, sino que más bien “se apropia de la jerga callejera para amplificarla a través de versos largos y prosaicos, pero no por ello menos certeros poéticamente” (Zambra, 2003: 10), hecho que apunta a interpelar de modo frontal a los peatones que llenan el Paseo, y en última instancia al lector. Como puede verse, el adaptador se encarga de transponer esa segmentividad de la poesía en los juegos de *tempo* de las secuencia, alternando retículas regulares con composiciones de página más aproximadas a una función Productiva (Peeters, 2003: 66-72).

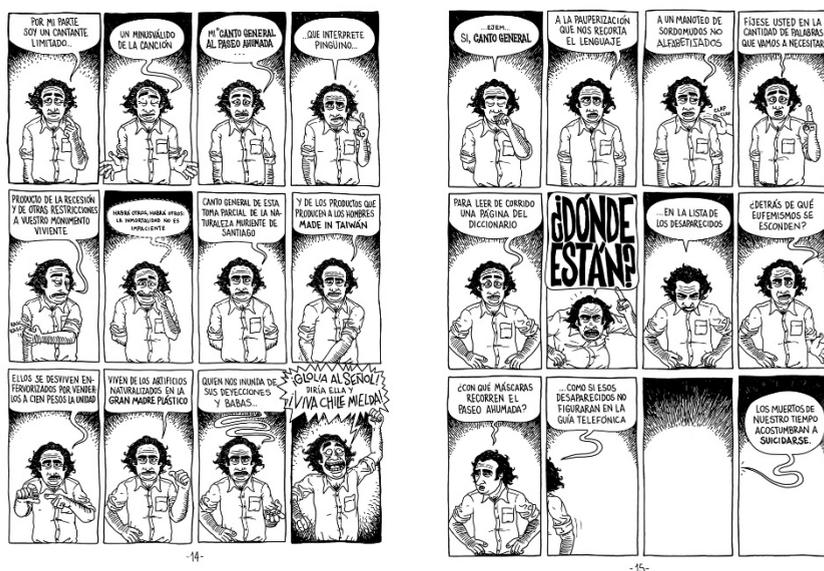


Figura 3. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván 2013: 14-15)

Liván capta el espíritu de esta intención apelativa del poema “Canto general” (Lihn, 2003: 32-34) e instala al hablante mirando al lector a la cara, rompiendo la cuarta pared e involucrándolos directamente con su discurso, que se desarrolla en las secuencias con una gran variedad de gestos y expresiones faciales, en las que evidentemente predomina un cierto hastío, proveniente del peso de la palabra *recesión* que aparece en varios de los poemas, y también el fantasma de la Dictadura, instalado

entrelíneas y acechando su creciente ira (VER Fig. 3). En este sentido, el cierre de la secuencia resulta interesante: tras hablar de los desaparecidos, el propio hablante sale de la escena, dejándonos el espacio vacío de la viñeta y luego un globo con un verso llenando esa ausencia del “fuera de campo” (*hors-champ*). En la fuente, el verso reproducido en esa última viñeta marca un cambio de ritmo en el poema: precede a otro mucho más largo, a otra configuración de ritmo que Liván recrea a través de la propuesta de una composición de página totalmente distinta en la plancha siguiente (VER Fig. 4).



-16-

Figura 4. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 16)

Como se ha podido constatar, las *cualidades mediales* del cómic se ponen al servicio de la transposición para producir una reescritura lo más diáfana posible que, si bien transgrede ciertas reglas de la fuente, no la vuelve distante o irreconocible. A este respecto, es pertinente considerar las

palabras de Kukkonen acerca de la necesidad de las *cualidades mediales* en el proceso de adaptación, y también como modo de asimilar estrategias de adaptación al momento de analizar una transposición: de acuerdo con la investigadora, “comics have to translate narrative strategies from the written word into images, words and sequence” (2013: 75). Son las cualidades que distinguen la construcción discursiva del medio secuencial las que se ponen al servicio del *relato* para generar un producto autónomo que, no obstante, se vincule con su fuente.

Ahora bien, como ya se ha acotado, la literatura sobre *cualidades mediales* del cómic se ha centrado en las adaptaciones de un medio narrativo a otro. El caso de la poesía es distinto, y los planteamientos de McHale han abierto una posibilidad y aportado luces al respecto, como ya se ha constatado en lo comentado hasta el momento. La segmentividad de la poesía (acaso uno de sus *affordances*) encuentra su homólogo en algunos de las *cualidades mediales* del cómic, como lo son el *tempo* de la secuencia o la composición de página. La articulación del discurso narrativo en el cómic, de acuerdo con Groensteen, se desenvuelve en el espacio de la página a través del arreglo o composición de los elementos fundamentales retóricos de la narrativa secuencial, como la secuencia y el corte de página y la composición, junto con otros factores en los que se involucran las tensiones entre texto e imagen, considerando la taxonomía de uso de página propuesta por Peeters. Todos estos elementos —*cualidades mediales* del cómic— sirven a Liván para reconstruir la naturaleza enunciativa de la fuente sin transgredir las reglas de uno u otro medio.

Ya se ha mencionado que la obra de Lihn permite su adaptación al cómic, entre otras razones, por la naturaleza de su discurso que se aproxima a lo narrativo. Para McHale, dicho requisito es esencial, pues permite la transposición considerando la segmentación como base del proceso:

*in poetic narratives, narrative's own segmentation interacts with the segmentation "indigenous" to poetry to produce a complex counterpoint among segments of different scales and kinds* (2010: 30).

Esos contrapuntos son los que le dan rasgos distintivos inéditos a la transposición y le permiten distanciarse de su fuente, pero sin hacer del todo irreconocibles las trazas de la fuente. Ahora bien, como se ha referido anteriormente, para el caso de *El Paseo Ahumada* no es suficiente establecer el contrapunto entre dos modos de segmentación como lo hace McHale. Más bien, hay que tomar en consideración otros factores: del “contrapunto” o “acorde” del que habla el investigador se produce una tensión entre fuente, *cualidades mediales* y poética visual (ontología visual) de Liván. Y esa ontología visual tiene anclaje en la parodia positiva que, a su vez, busca jugar al final con el contrapunto metatextual del cierre de su versión de *El Paseo Ahumada*. En el apartado siguiente se precisarán estos puntos.

En definitiva, las *cualidades mediales* del cómic, un medio esencialmente narrativo, se adaptan a las necesidades o requerimientos del poema en lo que respecta a la fluidez e interconexión para obtener el mismo resultado de unidad y coherencia que emerge desde la construcción de hablante-paseante ya comentada. En ese sentido, deja de ser una traducción literal pues el adaptador elige alterar el orden temático con miras a enfatizar el paseo, el *flanêur* del hablante.

## 2. EL PROCESO DE ADAPTACIÓN: PUNTOS DE TENSIÓN

Tras revisar algunas reflexiones en torno a la segmentividad de la poesía y los pormenores de su transposición al medio secuencial, es pertinente adentrarse en el modo en que la adaptación tensiona con las *cualidades mediales* del cómic y la segmentación del discurso “narrativo” que se traza tanto en la estructura como el contenido del discurso de la fuente (principalmente a través de la idea de “paseo” del hablante lírico a lo largo del espacio del Paseo Ahumada) y que se resuelve en la lectura personal del adaptador que se manifiesta a través de la enunciación, es decir, su ontología visual.

Previamente, se ha dicho que en la adaptación de *El Paseo Ahumada* hay una re-segmentación a raíz de las tensiones producidas por el contrapunto o acorde del que habla McHale cuando se refiere al ejemplo de la versión gráfica de *The waste Land* de Rowson (McHale, 2010: 46); no obstante, la segmentación en el caso de la versión de Liván es la base de la tensión de otros factores propios de la adaptación como proceso. Ciertamente, hay en la transposición mucho más que una reversión de los modos de enunciación; en el proceso de adaptación entran en juego las *cualidades mediales* que lleva a la relación entre fuente y versión a una tensión que trasciende la mera analogía, como plantea McHale: “we cannot map the gaps of Elliot’s *The wasteland* one for one directly onto the gutters of Rowson’s version; one version is not homologous with the other. But the two versions *are* analogous” (2010: 46). En efecto, tomando en consideración lo ya discutido acerca de las cualidades que definen un medio determinado, la mirada particular del adaptador (su ontología visual, como ya se precisará) y otros aspectos, la reescritura de Liván implica una lectura y, como se verá, es una revisión paródica pero en su sentido “serio”<sup>3</sup>: la adaptación de *El Paseo Ahumada*, con su representación caricaturesca del hablante, es un respetuoso saludo a la fuente, un homenaje que deviene reconstrucción, reescritura tensionando por un lado las *cualidades mediales* y la mirada del autor, todo ello sobre la base de los desafíos de la segmentación en el proceso de transposición.

Como puede verse, la propuesta del adaptador responde principalmente a dos cuestiones: por un lado, a su interpretación personal del texto, a su lectura del poema de Lihn plasmada en la aplicación de la técnica del dibujo y las decisiones relativas a la composición de la página (*page layout*), a su visión de la obra manifestada a través de la técnica: en palabras de Pascal Lefevre, de la ontología visual del adaptador (Lefevre,

---

<sup>3</sup>En efecto, Linda Hutcheon (1978: 179-181) hace una clara distinción al respecto, al abordar la parodia como concepto desde su etimología: de este modo, separa la parodia burlesca, el “contra-canto” que busca cuestionar la obra que referencia, y la parodia “seria”, el “canto paralelo” en que el autor hace un guiño, un saludo, un gesto de homenaje a la fuente que está referenciando.

2007: 8), es decir, la visión del autor que rezuma de la articulación discursiva de la adaptación.

Por otra parte, la propuesta de Liván se construye enmarcada en los límites expresivos del medio en que se ha llevado a cabo la versión. Como ya se ha planteado, los medios aportan información desde su materialidad y estructura, de modo que redefinen el contenido de lo adaptado y, sobre todo, el modo en que se expone discursivamente (Ryan, 2004: 1). En dos modos de expresión tan divergentes como el cómic y el poema, la tensión entre la fuente, la ontología visual del adaptador y los límites del medio tiene alcances críticos, más aún cuando el adaptador enfrenta el desafío de trasladar a un dispositivo narrativo como lo es el cómic un texto lírico.

Una de las soluciones más elegantes propuestas por el adaptador emerge desde la estructura total de su texto: como ya se mencionó, Liván articuló su trabajo a modo de un continuo en el que el hablante lírico, encarnado en un personaje que es una representación de Enrique Lihn, recorre el Paseo Ahumada callejeando inmerso en la multitud, muy al modo del flâneur baudelaireano. A juicio de Zambra, el paralelo es evidente, y el adaptador gráfico lo toma en cuenta. Asimismo, aprovecha que los poemas contenidos en *El Paseo Ahumada* son unidades discretas, y altera el orden propuesto en la fuente para acomodarlo a las necesidades del medio secuencial: de este modo, es capaz de resituar los poemas a modo de piezas gráficas que se yuxtaponen en un flujo continuo, que emula la versificación de Lihn de escasa puntuación y extensas frases.

Como puede verse, el adaptador saca provecho de la naturaleza narrativa del cómic, pero sin desconocer las funciones que rigen el texto lírico que da origen a la transposición. Como hablamos de adaptación desde el poema al cómic, hay que dejar de lado lo narrativo, y más bien centrar la mirada en el modo en que se desarrolla el discurso lírico, que aprovecha la plasticidad de la gramática y la versatilidad de la sonoridad de la lengua, estableciendo contrapuntos y simetrías tanto semánticas como fonéticas, en versos como “Huríes, diría yo/las heroínas de ese trabajo que vienen y van” (Lihn 2003: 56). En un medio evidentemente visual como lo es el

cómico, emular este tipo de juegos debe hacerse desde la composición de la página, de la desarticulación de las secuencias, de la disposición de los textos y las imágenes en equilibrio o desequilibrio.

Precisamente, una de las grandes ventajas formales del medio secuencial es su plasticidad espacial en lo discursivo. De acuerdo con lo que plantea Groensteen (2007: 21), la construcción del discurso del cómic tiene sus cimientos en el espacio artrológico de la página, es decir, en la articulación del espacio del ámbito de la plancha con el desarrollo del tiempo narrativo en el caso de un relato. Para el caso del poema, la propia secuencialidad del lenguaje y su gramática ordenan la fluidez del discurso, pero también le da plena libertad al adaptador para modular el texto no ya en función del tiempo que ocupa en desarrollarse el discurso o la recitación, sino que el espacio en el cual ésta se puede desenvolver visualmente.

Un ejemplo ilustrativo de lo aquí expuesto es la adaptación que Liván hace del poema “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo”. En ella, el adaptador recoge la imagen mística del astronauta que se pasea por los medios masivos y el Paseo en el poema de Lihn: “Helo aquí ni Satanás ni Belial ni Luzbel, un simple tecnócrata divinamente preparado/para todas las emergencias del ascenso y el descenso” (Lihn, 2003: 22). En la versión gráfica, aparece representado a modo de estatuilla en una especie de gruta, rodeado de plaquitas como las que acompañan a los santos en capillas e iglesias del centro, sólo que en ellas aparecen los versos que cierran el poema: “Basta de todas esas farsas opulentas Al hoyo negro con todos los emblemas, información y no profecías/ queremos, y que aterrice, por fin ese zote” (Lihn, 2003: 24). El adaptador dispone los versos dispersos en la pared, pero su composición sugiere un orden de lectura convencional de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. La parte inferior de la página ostenta una viñeta con la forma de una pantalla de televisión que acaba de ser apagada mientras que, fuera de campo, una voz (la del hablante ya ausente nuevamente de la escena) replica uno de los últimos versos del poema.



-26-

Figura 5. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 26)

El discurso no pierde su fluidez y ritmo, sólo se transmuta a la espacialidad de la página, abriendo al lector un nuevo horizonte de interpretaciones de las imágenes sugeridas por el poema. La secuencialidad y narratividad queda suspendida en este fragmento, favoreciendo la emergencia de una especie de “lirica visual” que se articula en torno a la artrología de la página y su composición, pero sin perder el dinamismo del cómic que, a pesar del arreglo de la plancha, sugiere un “recorrido” al ojo del lector que sostiene la ilación discursiva particular de estos poemas de Lihn (VER Fig. 5).

Estrechamente relacionado con esto está la composición de la página y las tipologías que Benoit Peeters distingue en su trabajo *Lire la bande dessinée*. Allí, Peeters propone cuatro tipologías de plancha, basadas en las relaciones entre la mayor o menor dependencia entre la narración y

la composición de la página por un lado, y el dominio de una u otra, por otro lado. De este modo, se desglosan cuatro tipologías: la convencional, la decorativa, la retórica y la productiva<sup>4</sup> (Peeters, 2003: 49-75).

Este último uso, precisamente, es al que recurre Liván para resolver las incompatibilidades retóricas y formales entre cómic y poesía: por medio de un arreglo de la página que superpone la composición por sobre el desarrollo discursivo, de modo tal que se tiende a disminuir el peso narrativo de éste en desmedro de su desarrollo estético. Este efecto, visualmente, emula el que lingüísticamente ostenta el trabajo de Lihn.

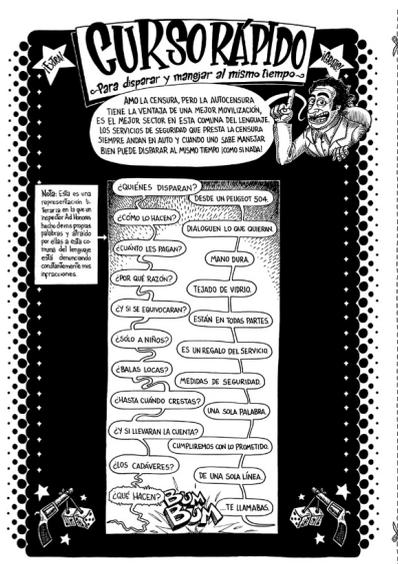


Figura 6. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 30)

<sup>4</sup>La concepción convencional de la página, como su nombre indica, plantea una independencia de la narrativa y la composición de la plancha y un evidente dominio de la primera. La concepción decorativa favorece la composición sobre la narrativa e implica también una independencia entre las partes. El uso retórico de la página, por otra parte, exige la interdependencia de composición y narrativa, de modo que ambas se complementan, siempre en función de la narrativa que predomina sobre la composición. Por último, el uso productivo considera la misma interdependencia que el anterior pero con un dominio de la composición. El ejemplo clásico de esta última tipología son los cómics de Winsor McCay.

Un ejemplo concreto de ello es la adaptación del poema previamente comentado, pero se pueden hallar otros casos concretos que ofrecen la posibilidad de un análisis interesante de la lectura que Liván propone de la fuente. En primer lugar, la versión del poema “Curso rápido para aprender a disparar y manejar al mismo tiempo” está reconstruido en una sola plancha al modo de un inserto publicitario: el adaptador favorece la composición de la página para articular la sucesión de versos que aparentemente no guardan ninguna coherencia, pero que a la vez evoca un interrogatorio: “¿Quiénes disparan? Desde un Peugeot 504/¿Cómo lo hacen? Dialoguen lo que quieran/ ¿Cuánto les pagan? Mano dura...” (Lihn, 2003: 60). Liván contrapone las dos partes de cada verso en una especie de diálogo en que los globos están unidos entre sí, al modo de dos cadenas que corren paralelas y desembocan, tras una temblorosa pregunta final y una inquietante respuesta, en dos disparos sugeridos por una onomatopeya (VER Fig. 6).

Por último, la versión gráfica de “Tocan el tambor a cuatro manos” ofrece un uso productivo de la página aplicado con mucha fineza: en primer lugar, la secuencia del encabezado de página sigue un *raccord* hilado por la onomatopeya de la sirena de una patrulla que atraviesa de un cuadro a otro. Luego, en la zona media e inferior de la página, el dibujante representa visualmente la metadiscursividad del poema sacando provecho del formato mismo del medio secuencial al simular en el confín de la viñeta el borde de papel arrugado de una página arrancada y, debajo de ella, la voz del hablante encarnada en otra imagen de Lihn que quiere referir no ya a dicha máscara textual, sino que al autor mismo (entendiendo que, inescapablemente, no es más que una representación icónica de la voz que sugiere la presencia fantasmal del autor reflejándose en su propio lenguaje). Por medio de un globo que se distribuye entre ambos cuadros con la frase “Y yo... ¿para qué escribo?”, enlaza estos dos planos discursivos, que revela a un Lihn girándose en un gesto metareflexivo, pues parece mirar por sobre su hombro algo que hay más allá de lo que está explícitamente representado en la página (VER Fig. 7). Esta reescritura de los versos del

poeta opera como juego de espejos del propio poema de Lihn, que refiere a su trabajo anterior “Porque escribí”, de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969).

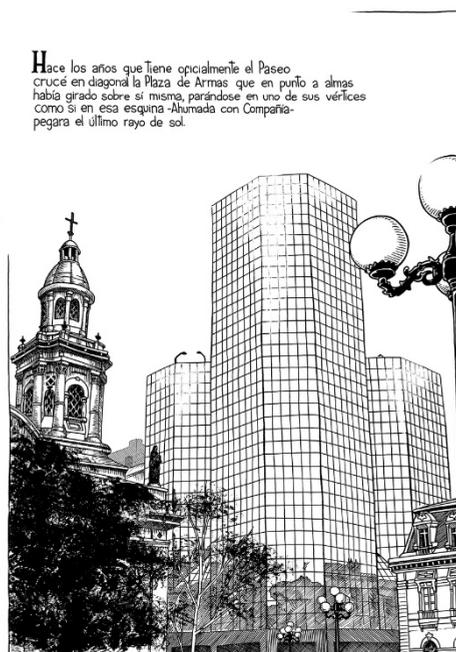


-35-

Figura 7. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 35)

Como ha podido verse, la adaptación del poema al cómic reviste una serie de problemáticas discursivas, pero también representa para el autor el desafío —y la oportunidad— de adoptar una postura frente al texto versionado, transformándolo, adaptándolo, en el sentido más biológico del término: adecuando un texto a otra forma discursiva, haciéndolo prosperar semántica y semióticamente proponiendo una audaz simbiosis entre dos formas aparentemente irreconciliables, tal como parece representar Liván, metafóricamente, con la ilustración que abre su personalísima adaptación de *El Paseo Ahumada* (VER Fig. 8). La catedral de Santiago junto al moderno edificio hablan mucho de la adaptación y sus procesos: el escenario de la fuente, el poema de Lihn, no consideraba esa colosal construcción de

espejos que refleja la antigua edificación, haciéndole eco, reproduciéndola como Liván reprodujo, con variaciones, *El Paseo Ahumada*. La elección de dicha imagen para iniciar su obra no es casualidad: da cuenta del paso del tiempo, habla de una lectura y una reescritura del texto de 1983. Habla de nuevos lectores para las mismas ideas, pero transmutadas por las *cualidades mediales* del cómic.



-1-

Figura 8. Fragmento de la adaptación de *El Paseo Ahumada* (Liván, 2013: 1)

Precisamente, tomando en cuenta la ilustración citada, es posible concebir el proceso de adaptación como una forma de posproducción del modo en que la entiende Bourriaud:

*las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo “ya se habría hecho”, sino*

*en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes (2004: 14).*

La adaptación es una forma de posproducción, por cuanto la transposición, a través de las *cualidades mediales*, reescribe el relato en virtud del formato en el que se desarrolla el hipertexto. En el caso de Liván esto cobra mayor relevancia. La postproducción desafía a la forma, y la llama a readecuarse, *adaptarse* en el sentido biológico para satisfacer al mensaje y reconducir y recablear una lectura del adaptador para otro receptor en quien resuena el eco de la fuente, un eco que, después de todo, no es tan disonante o extraño como podría creerse en un principio:

*one surprising finding of this analysis is that comics appear to be more akin to poetry, even to prestigious avant-garde poetry, than we might have supposed. Comics, too, like poetry, are measured and countermeasured; they sound chords of segments. And comics, also like poetry, elicit meaning in the place where meaning stalls out—in between, in the gutter (Mc Hale, 2010: 46).*

Ciertamente, las cualidades mediales del cómic no están a merced de la secuencialidad narrativa; más bien, ofrecen incalculables posibilidades que abarcan desde la más férrea causalidad hacia la más pura abstracción. El acotado espacio de la plancha es más bien la ventana a un amplísimo universo de enunciación en que lo visual entra en conflicto con lo textual generando resoluciones inéditas como ha podido verse en el caso de *El Paseo Ahumada*, y que puede constatarse, asimismo, en otras transposiciones gráficas de poesía de Enrique Lihn como la de Jorge Quién *Nada se pierde con vivir* (2013), que extrema las *cualidades mediales* del cómic en una tentativa de apropiación de la fuente tensionando referencias a la Dictadura en Chile con las marchas estudiantiles de 2006. El campo de

la adaptación al cómic es, pues, muy fértil y puede abrir a más profundas reflexiones en torno a las fronteras de adaptación y apropiación tanto en los recursos retóricos y estructurales mediales como su contenido y enunciación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBIERI, D. (1998). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- BAETENS, J. (2011). “Abstraction in comics”. *Substance* 40(124), 94-113.
- BENNETT, T. (2014). “Beyond ‘Sequential Art’”. *Image&Narrative* 15 (2), 106-123.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRANCATO, S. (2000). *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*. Roma: Datanews.
- CHATMAN, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CODDOU, S. (2004). “Enrique Lihn: ‘El Paseo Ahumada’: Spleen de Santiago”. *El Mercurio*, 1 de febrero, 10E.
- DU PREISS, R. (1996) “Codicil on the definition of poetry”. *Diacritics* 26 (¾), 31-56.
- FREZZA, G. (1999). *Fumetti, anime del visibile*. Roma: Meltemi.
- GASCA, L. y GUBERN, R. (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GIBSON, J. (1971) “The information available in pictures”. *Leonardo* 4.1, 27-35.
- \_\_\_\_ (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.
- GROENSTEEN, T. (2007) *The system of comics*. Trads. Bart Beaty y Nick

- Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- GRUSIN, R. (2005). "Remediation". En *Routledge encyclopedia of Narrative Theory*, 648-649. Londres: Routledge.
- GUTIÉRREZ G-H, J. (2017). "Tres sutilezas en la adaptación gráfica de Peter Kuper de *La Metamorfosis* de F. Kafka". En *Refracciones: nueve miradas sobre discurso y medios*, en J. G-H. Gutiérrez (ed.), 93-107. Santiago: Cuarto Propio.
- HUTCHEON, L. (1978). "Ironía, parodia, sátira". *Poétique* 36, 173-193.
- \_\_\_\_ (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- JORGE QUIÉN (2013). *Nada se pierde con vivir*. Santiago: Das Kapital.
- KUKKONEN, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- KRESS, G. (2003). *Literacy in the new media age*. Londres: Routledge.
- LEFEVRE, P. (2007). "Incompatible visual ontologies? The problematic adaptation of visual images". En *Film and Comic Books*, I. Gordon, M. Jancovich y M. McAllister (eds.), 1-12. Jackson: University Press of Mississippi.
- LEITCH, T. (2003) "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory". *Criticism* 45(2), 149-171.
- LIHN, E. (2003). *El Paseo Ahumada*. Santiago: UDP Ediciones.
- LIVÁN. (2013). *El Paseo Ahumada de cuchepos y pingüinos*. Santiago: Das Kapital.
- MCCLOUD, S. (1993). *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- MCFARLANE, B. (1996). *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- MCHALE, B. (2008). "Beginning to Think about Narrative in Poetry". *Narrative* 17(1), 11-27.
- \_\_\_\_ (2010). "Narrativity and Segmentivity, or, Poetry in the Gutter". En *Intermediality and storytelling*, Marie-laure Ryan et al. (eds.), 27-

48. Berlin: De Gruyter.

- ONG, W. (2006). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. FCE: Buenos Aires.
- PEETERS, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. Barcelona: Flammarion.
- RYAN, M-L. (2004). "Introduction". En *Narrative across Media*, M-L. Ryan (ed.), 1-40. Nebraska: University of Nebraska Press.
- SANDERS, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.
- VARILLAS, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- ZAMBRA, A. (2003). "Prólogo". En *El Paseo Ahumada*, Lihn, E., 7-13. Santiago: Ediciones UDP.

Recibido el 9 de marzo de 2018.

Aceptado el 19 de julio de 2018.



**EL LENGUAJE DE LAS ROTULACIONES DE  
ESTABLECIMIENTOS COMERCIALES EN LAS CIUDADES  
CONTEMPORÁNEAS.  
LOS CASOS DE ALMERÍA, ŁÓDŹ Y TARRASA**

THE LANGUAGE OF THE MARKINGS OF COMMERCIAL  
ESTABLISHMENTS IN THE CONTEMPORARY CITIES.  
THE CASES OF ALMERÍA, ŁÓDŹ AND TARRASA

**Francisco GARCÍA MARCOS**

Universidad de Almería

fgarcos@gmail.com

**Resumen:** El artículo analiza el paisaje lingüístico de la cartelería pública en las ciudades de Almería, Łódź y Tarrasa (Barcelona). En concreto, se ocupa de los letreros comerciales relacionada con el deporte. Se ha elegido el deporte por ser uno de los grandes referentes sociales en la actualidad. Ese análisis contrastivo demuestra el predominio de nombres internacionales. Esa tendencia supera incluso la legislación lingüística que defiende el uso de lenguas vernáculas. Se trata, pues, de una situación que reproduce los procesos de globalización del mundo actual. La experiencia empírica ha permitido también tratar algunas cuestiones teóricas y metodológicas relacionadas con el estudio del paisaje lingüístico.

**Palabras clave:** Paisaje lingüístico. Semiosis urbana. Sociolingüística.

**Abstract:** The article analyses the linguistic landscape of public signage in the cities of Almería, Łódź and Tarrasa (Barcelona). In particular, it deals with commercial signs related to sport. The sport has been chosen because it is one of the great social referents nowadays. Contrastive analysis shows the predominance of international names. This tendency even exceeds the linguistic legislation that defends the use of vernacular languages. It is, then, a situation that reproduces the globalization processes of the current world. The empirical experience has also allowed to deal with some theoretical and methodological issues related to the study of the linguistic landscape.

**Key Words:** Linguistic landscape. Urban semiosis. Sociolinguistics.

## 1. INTRODUCCIÓN. SEMIOSIS URBANA

La concepción de cualquier ámbito humano como un gran espacio de múltiples significaciones no es nueva. En sustancia ese ha sido un planteamiento siempre latente en la moderna semiótica, constituyendo uno de los grandes puntos de común acuerdo entre sus principales formulaciones nucleares (Barthes, 1971; Eco, 1964, 1968; Greimas, 1976; Lotman, 1973-1979, 1984, Serrano, 1979, 1993). Cualquier entorno está repleto de signos y, en consecuencia, transmite múltiples significados. Lo hace de forma explícita unas veces, pero en otras ocasiones esos contenidos significativos viajan implícitos a través de un sinfín de detalles, bien de los signos en su conjunto, bien entre alguno de sus componentes. Todos estos signos llegan a los ciudadanos que los descodifican, los interpretan y actúan conforme a la información que reciben de ellos.

Ese entramado, en cualquier caso, no se dispone de manera azarosa. Muy al contrario responde a las principales pautas de comportamiento e identidad colectivos de una determinada sociedad (Eco, 1964). Aproximarse

a sus signos supone adentrarse en los valores y actividades que los nutren, de los que surgen y a los que retroalimentan. Ese es el propósito genérico de esta investigación, concentrada en uno de los signos más frecuentes de la iconografía urbana, los carteles identificativos de sus establecimientos y edificios.

El lenguaje tiene su aportación relevante en esa semiótica urbana, incluso con un área propia asociada a las competencias más recientes de la sociolingüística. Los estudios de *linguistic landscape* (de *paisaje lingüístico*, *LL* o *PL* en su versión española) se ocupan de cómo las lenguas se hacen visibles dentro de los entornos físicos de las sociedades. Su campo de estudio abarca, sin restricciones, cualquier manifestación verbal escrita para el público urbano: señales, pancartas, vallas, pósteres, letreros en diferentes soportes (luminosos, fijos, etc.), instrucciones de uso del mobiliario público, publicidad, afiches, reclamos en los escaparates, grafiti, carteles y rótulos de instituciones o de entidades privadas.

Tal amplitud casuística solo podía generar un número no menos extenso de posibles agentes condicionantes de la configuración última que adopte un determinado paisaje lingüístico. Ese nuevo listado ha contemplado la configuración diglósica de sociedades con lenguas en contacto, la implantación de estructuras coloniales, las migraciones, el despliegue de procesos de internacionalización, su contrapartida localista deseosa de conservar sus raíces vernáculas o las acciones políticas encaminadas a recuperar el espacio social de las lenguas minoritarias. Esa abundante heterogeneidad precisaba ser acotada para resultar mínimamente operativa a la hora de acometer la investigación empírica. Lo más inmediato fue caracterizar las unidades de análisis como signos. Establecido ese marco general, Franco Rodríguez (2005) lo especificó en el texto: Sin apartarse de su conceptualización como signo, sí precisó de qué tipo de signo en concreto se trataba. Al mismo tiempo, convenía determinar en qué clases podrían agruparse esas unidades básicas, al objeto de trazar una mínima tipología del *PL*. Ben Rafael (2009) propuso una primera diada que fue aceptada de inmediato en la bibliografía, discriminando entre lo que

llamó “*Top-down*” (los emitidos por entidades públicas) y “*Bottom-up*” (los de personas concretas o compañías). Franco Rodríguez (2013), por su parte, matizó de nuevo esa propuesta, adoptando una perspectiva más dinámica, muy útil para el trabajo empírico, que cruzaba actores (privados, corporativos e institucionales) con el radio de acción de las unidades (local, regional, nacional e internacional).

De ese modo se conseguía ensamblar un corpus teórico y unas mínimas bases metodológicas, que desarrollasen las primeras formulaciones del *PL*, ya presentes en la sociolingüística norteamericana con la que concluye la centuria pasada (Landry y Bourhis 1997:23; Spolsky y Cooper 1991). A partir de ahí se ha ido incorporando una cada vez mayor masa empírica, con investigaciones en ciudades como Los Ángeles (Franco, 2005, 2011), Tokyo (Backhaus 2006, 2007), Bangkok (Huebner 2006), Miami (Franco, 2005), Jerusalén (Ben-Rafael *et al.* 2006), Madrid (Muñoz, 2010; Castillo y Sáez, 2011), Sevilla (Pons, 2012 o, entre otras, Almería (Franco, 2013). Tampoco han faltado panorámicas generales como la de Shohamy y Gorter (2009).. No obstante, a pesar de esos avances sustanciales, en fechas relativamente recientes Sebba (2010:73) lamentaba todavía una cierta indefinición, o cuando menos que no se hubieran resuelto de manera satisfactoria todos los problemas planteados. En cualquier caso., ello no ha impedido que el *PL* estableciera un perfil científico propio, no exento de coincidencias con otras investigaciones más delimitadas, dentro y fuera de la sociolingüística. A través de *Written Europe* varias escuelas de diseño del Viejo Continente (Ámsterdam, Riga, Praga, Madrid 10) estudian la tipografía urbana, siguiendo el interés del *Buchstabenmuseum* de Berlín, encargado de preservar y conservar letreros con valor histórico o cultural. Parten del postulado de que la rotulación urbana trascibe la dinámica de toda sociedad, lo que supone en la actualidad confrontar la dialéctica identidad vernácula vs. estandarización globalizadora (González Riza, 2006; Gamonal, 2011 para el caso de Madrid).

La sociolingüística de la cartelería urbana comparte algunos de esas inquietudes e incorpora otras. Interesa relativamente el tipo

caligráfico y el soporte, pero sobre todo el contenido verbal de los letreros, su ubicación urbana y las lenguas empleadas en los mismos, además de las funciones semióticas que pueden desempeñar, básicamente informativas, connotativas, simbólicas y persuasivas.

Todo ello aconsejaría, sin duda, una profusa investigación, que excedería los límites razonables de este trabajo. Aquí se persiguen objetivos bastante más modestos, operando con una triple focalización epistemológica, temática y espacial, al margen de centrarse únicamente en la rotulación de los establecimientos (no en el conjunto de *PL*). De un lado, se desarrollará dentro de los límites del lenguaje, abordando tanto la selección de lenguas empleadas, como los contenidos de los nombres de establecimientos públicos. De otro, se concentrará en un solo ámbito temático, el deporte, bien es cierto que contrastado en todo momento con el resto de epígrafes comerciales que cubre la cartelería pública. Y, por último, restringirá sus observaciones a tres comunidades, en principio muy diferenciadas entre sí, las ciudades españolas de Almería y Tarrasa (Barcelona), junto a la polaca Łódź.

El deporte es uno de los grandes iconos sociales, y por tanto semióticos, de la sociedad contemporánea. Espectáculo de masas por excelencia en nuestros días, asequible para una inmensa mayoría de ciudadanos (García Ferrando, 1986: 108) o, entre otras cosas, amalgamador de las relaciones intergrupales (Greendorfer 1981), alcanza una relevancia psicosocial de tal calibre que más del 60% de los padres encuestados en España por García Ferrando aspiraban a que sus hijos e hijas fuesen deportistas profesionales. Súmese a ello que es una de las consecuencias más directamente vinculadas al desarrollo de las llamadas sociedades postmodernas (Águila Soto, 2005). Lo hace, además, incorporando una nueva vertiente considerablemente distinta de la anterior, como hábito o patrón de vida, unas veces inmerso en la actividad física en sentido amplio, otras en niveles deportivos alejados de la gran profesionalización.

De una u otra forma, o en ambas simultáneamente, todo ello se transcribe en importante cuota de presencia en los medios de comunicación,

incremento del consumo de material deportivo, abundancia de publicidad y de tónica social en torno a la actividad física, el deporte y a sus ídolos. También lo hace en excelentes balances económicos, que empezaron a repuntar desde finales de los 80 (Moati, 1990), siendo capaces de sortear con eficiencia la última gran crisis económica mundial. Manejando estadísticas deportivas del bienio 2014-2015, elaboradas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes español, Blázquez (2015) recuerda que el sector deportivo ha generado 24.000 M€.

Abordar tres comunidades como Almería, Tarrasa (Barcelona) y la ciudad polaca de Łódź, en última instancia enlaza con una de las hipótesis apuntadas tanto desde las investigaciones sobre paisaje lingüístico, como desde el proyecto *Written Europe*. La rotulación y la cartelería comerciales pueden ser exponentes privilegiados de tendencias globalizadoras y locales, de estandarización uniformadora y de idiosincrásica vernácula, máxime en una temática tan extendida y universal como el deporte.

Esas tres comunidades –Almería, Łódź, Tarrasa– están suficientemente diferenciadas, aunque sin acusar excesivos hiatos entre ellas, sobre todo en lo tocante a su historia inmediata y a la complejidad de sus redes sociales. Almería, con 194203 habitantes (Censo de 2015), ubicada en el SE de la Península Ibérica dentro de la Comunidad Autónoma Andaluza, ha experimentado una profundísima transformación socioeconómica durante las tres últimas décadas. De ser una de las zonas más deprimidas del Estado Español, ha pasado a convertirse en el epicentro de la agricultura industrial del Mediterráneo; también en una comunidad multiétnica y multicultural con una fuerte presencia de inmigración. Ello ha tenido la lógica repercusión en todos los órdenes, incluido el idiomático. Cuenta, además, con una excelente incursión en su paisaje lingüístico (Franco Rodríguez, 2013), bien es verdad que con más diversificados intereses temáticos y más concentrada en tres áreas urbanas.

Tarrasa, en la comarca barcelonesa del Vallés Occidental, cuenta con 215214 según el mismo Censo de 2015. En las últimas tres décadas ha reorientado igualmente su tejido productivo, evolucionando desde la

tradicional industria textil hacia nuevas formas de negocio, tanto en el sector secundario como en el terciario. Con una presencia constante de población inmigrada durante la última centuria, desde el punto de vista idiomático ha formado parte de una comunidad autónoma con bilingüismo oficial (catalán y español), junto con numerosas lenguas importadas de sus últimos procesos inmigratorios. Como todas las poblaciones de Cataluña, y en relación directa al objetivo central de este trabajo, está sujeta a normativas explícitas sobre consumo y política lingüística, las leyes 22/2010, de 20 de julio y 1/ 1998, de 7 de enero. En relación a la rotulación y a la cartelería, establecen que siempre deberán estar escritas como mínimo en catalán, en lo que se interpreta como una clara acción de normalización lingüística de esta lengua dentro de su ámbito autonómico.

Łódź, con 718.960 habitantes oficiales en 2012, por su parte, es una gran urbe tradicional polaca, ubicada en el centro geográfico del país, lo que la convierte en un enclave logístico de primera magnitud. Esa, precisamente, ha sido una de sus principales transformaciones económicas durante las últimas tres décadas, sustituyendo de ese modo su arraigado sector textil. Es lugar completamente monolingüe, siguiendo por lo demás una pauta común a todo el dominio polaco, donde la diversidad dialectal está muy atenuada. En realidad, se limita al casubio (en Pomerania, al Norte del país), al mazoviano (en Mazuria, en la región de los lagos, también al Norte) y al silesio (región de Podhale, en los Tatras limítrofes con Eslovaquia)<sup>1</sup>.

## 2. METODOLOGÍA

Fijados esos tres puntos de encuesta, se han realizado calas sistemáticas desde 2014, aplicando técnicas de inmersión etnográfica, fruto de las cuales se recogió de manera indiscriminada toda clase de cartelería

---

<sup>1</sup>Quiero dejar constancia de mi gratitud hacia el Prof. Dr. M. Baran (Universidad de Łódź) por aclararme, con su habitual magisterio, la cuestión dialectal polaca, no tan evidente en la bibliografía.

de establecimientos. El trabajo de campo permitió confeccionar muestras muy homogéneas, con 1737 entradas en Almería, 1869 en Tarrasa y 1980 en Łódź. De esa manera se ha conformado un corpus amplio y ostensiblemente diversificado, tanto como en definitiva es la propia vida urbana: desde rotulaciones de nombres de autoescuelas, consultas odontológicas, bares y cafeterías, hasta la delegación de un ministerio o, en fin y entre un listado mucho más amplio, un taller mecánico.

No ha sido siempre fácil, ni inmediato, encontrar parámetros que permitiesen ordenar tanta diversidad ni, sobre todo, que delimitasen los factores que condicionarían la aparición de un tipo u otro de cartel. Es cierto que, como se ha visto antes, las investigaciones en *PL* habían avanzado algo en esa dirección, pero en todo caso no terminaba de ajustarse a todo el material del supuesto concreto que aquí se examina. La diferencia entre lo público y lo privado prácticamente se neutraliza, dada la abrumadora mayoría de la segunda clase de cartelería. Otro tanto sucede con el parámetro de localización, utilísimo para otros ámbitos del *PL*, aunque mucho más limitado en el caso que aquí se trata. A fin de cuenta, casi todos los establecimientos están encuadrados dentro de la categoría local. Existen, y no serán desatendidos, cadenas nacionales e internacionales que, sin embargo, estadísticamente no dejan de ser testimoniales, si bien adquieren una alta relevancia cualitativa. Para resolver esas dificultades se propusieron seis parámetros más directamente inmediatos a la idiosincrasia de la realidad examinada, con independencia de que alguno de ellos pudiera resultar subespecificado *a posteriori* para ajustar su precisión analítica. De esa manera cada entrada fue etiquetada con su carácter público o privado, el alcance del establecimiento (nacional, local, etc.), su nombre, la lengua (o lenguas) empleadas en su rotulación, su ubicación dentro de la ciudad y el producto –o los servicios– que ofrecía a los ciudadanos. Los dos primeros epígrafes proceden de la bibliografía del *PL*. Los dos siguientes no supusieron mayores inconvenientes. Tanto el nombre –o nombres– de los establecimientos reflejados en las rotulaciones, como las lenguas empleadas en ellos, evidentemente, son referencias objetivas que

se obtienen de manera directa durante el trabajo de campo. No sucede otro tanto ni con la ubicación urbana de esos establecimientos ni, en especial, con los productos o servicios que ofrecen.

Ha sido relativamente delicado establecer una tipología de este último punto, de entrada, por su propia heterogeneidad, pero también por la ausencia de criterios uniformes entre la bibliografía especializada. Desde los estudios empresariales se discrimina el radio de venta de los establecimientos (mayorista/minorista), su filiación comercial (negocio propio/cadena/franquicia) o su grado de especialización (gran superficie/detall). Todas ellas, sin duda, son magnitudes pertinentes para aproximarse a la fisonomía de la empresa comercial. Pero, en todo caso, no son útiles para abordar con garantías la relevancia semiótica de los recursos empleados por los establecimientos en su ubicación dentro del paisaje urbano a través de sus carteles. Desde el marketing, por su parte, al menos sí se percibe cierta proximidad a los objetivos de esta investigación. En primer lugar, porque se opera a partir de una primera división que discrimina entre productos dedicados al consumo, productos dedicados a los negocios y productos clasificados en función de su duración y tangibilidad. De esa primera división genérica deriva otra ostensiblemente más específica, conformada por los 45 epígrafes que contempla la *Clasificación Internacional de Productos y Servicios de Niza (2012)*. Gracias a ello se cuenta con un criterio, bastante objetivo, pero sobre todo homologado por la práctica administrativa y jurídica de la UE. Ese ha sido el referente fundamental desde el que se han elaborado aquí las subespecificaciones contempladas en lo relativo a la tipología de servicios y productos ofrecidos a través de la cartelería urbana de los establecimientos, al que se le han agregado las correcciones cualitativas necesarias, sobre todo, para hacerla más operativa.

Con todo, ha sido una tarea no exenta de dificultades de cierta envergadura. Para empezar, la *Clasificación* de Niza contempla, como por otra parte era de esperar, toda clase de actividades, entre las que se incluyen las empresas de producción industrial básica (fábricas químicas,

de industria pesada, etc.). Por descontado que estas exceden el marco de este trabajo, concentrado en los comercios del ámbito urbano, y no tanto en cualquier rotulación empresarial de forma indiscriminada. A continuación, cada uno de esos epígrafes, a su vez, se desgrana en un número considerable de subespecificaciones empresariales (el 1 tiene 13 subapartados, el 2 otros 10, etc.) Además, hay una considerable transversalidad en los listados de Niza, dado que pueden encontrarse distintos productos (desgranados en los 45 epígrafes) que se comercialicen sin embargo en un solo tipo de establecimiento<sup>2</sup>. Por último, no se contempla nada referido a la administración que englobe toda la rotulación oficial, sin duda un componente fundamental de la semiótica urbana.

Ante ese denso panorama, se corría el más que plausible riesgo de emplear una taxonomía demasiado prolija, y en consecuencia poco útil, dispersa por lo demás en lo cuantitativo y en lo cualitativo. Ante esa evidente dificultad, se optó por reformular la *Clasificación* de Niza, al objeto de que sea científicamente operativa en estudios de este tipo, atendiendo a los siguientes criterios:

1. Se prestará únicamente atención a los nombres de comercios y servicios que conforman la cartelería urbana. Quedan excluidos, por tanto, las entidades dedicadas a la producción en otros sectores y en otras ubicaciones.
2. Se incluye la comunicación pública de la administración
3. Se procederá a agrupar temáticamente productos y servicios comercializados de forma homogénea, con independencia de que puedan proceder de uno o varios apartados de la *Clasificación de Niza*.
4. La anterior agrupación, acorde con el conjunto del panorama semiótico de la ciudad, no excluye que un estudio monográfico de cada uno de ellos requiera de sucesivas subespecificaciones que, en todo caso, exceden el marco de este trabajo.

---

<sup>2</sup>Por ejemplo, en una papelería habría productos comercializados desde la clase 01 (pagamento), 16 (clips), 28 (papel de manualidades), etc.

Aplicando esos criterios, se determinaron finalmente 23 áreas temáticas, todas ellas vinculadas a varios apartados de la *Clasificación de Niza*, excepto en el caso de la administración, incluida por las razones que acabo de señalar<sup>3</sup>. El deporte ocupa el epígrafe 05, aunando productos y servicios contemplados en los epígrafes 09, 25, 28, 41 de la *Clasificación de Niza*. Para proceder a su análisis se han contemplado tres subespecificaciones básicas, discriminando entre establecimientos comerciales (tiendas deportivas), centros de actividad física y deportiva (gimnasios, escuelas de buceo, etc.) y clubes y entidades deportivas. Todas ellas entrarían dentro de la categoría de *bottom-up* privadas, admitiendo, en principio, los cuatro radios de alcance propuestos por Franco Rodríguez, esto es, ser de carácter local, regional, nacional o internacional. A esos tres grandes grupos habría que agregar un cuarto, no por su peso cuantitativo, pero sí por la relevancia sociolingüística de los nombres de entidades y edificios públicos destinados al deporte, presentes en el paisaje lingüístico de las tres ciudades. El Patronato Municipal de Deportes de Almería, el Circuit Municipal de Ciclisme de Terrassa o la Miejski Szkolny Związek Sportowy, la escuela deportiva municipal de Łódź, forman parte de una rotulación pública de alto contenido sociolingüístico. En total, unos y otros, el mundo del deporte muestreado ha arrojado 57 entradas en Almería, 70 en Łódź y 65 en Tarrasa, lo que supone el 3'28%, 4'09% y 3'47% de sus respectivas muestras.

En cuanto a la distribución espacial de ese muestreo, se han considerado cuatro clases de zonas urbanas, que por lo demás se corresponden con una división clásica y cualitativamente sociológica de las ciudades contemporáneas, dejando al margen los posibles anejos que

---

<sup>3</sup>El listado final queda conformado por los siguientes centros temáticos: 01 administración, 02-alimentación, 03-arte y cultura, 04-automoción, 05-deporte, 06-educación, 07-estética, 08-gestión y finanzas, 09-consumo personal, 10-hogar, 11-hostelería, 12-informática, 13-juguetería, 14-mantenimiento, 15-multiproductos, 16-ocio y recreo, 17-papelería, 18-religión y espiritualidad, 19-ropa y complementos, 20-sanidad, 21-sexo, 22-telefonía y 23-transportes.

puedan tener incorporados sus términos municipales. En sentido general, se sigue la filosofía de las investigaciones sociológicas sobre diferenciación residencial (Sweetser, 1965; Timms, 1971), aunque excluyendo su análisis factorial que excedería con mucho esta investigación. De esa manera, los materiales de la muestra han quedado encuadrados entre las siguientes subespecificaciones espaciales:

- 01- Núcleo urbano, donde radica el grueso de la ciudad, definido en términos negativos respecto de los otros tres apartados; esto es, no es ni centro histórico, ni periferia ni extrarradio.
- 02- Centro histórico, constituido por el casco histórico y zonas inmediatamente adyacentes, donde además se concentra la mayor parte de la administración oficial y una gran actividad comercial y financiera.
- 03- Periferias urbanas, zonas de expansión de las ciudades, con frecuencia destinadas a usos residenciales, con reducción de servicios, aunque estos mantengan un alto nivel.
- 04- Extrarradio urbano, compuesto por barrios marginales que han crecido alrededor de los núcleos consolidados, generalmente habitados por los sectores más deprimidos de la población.

Los dos primeros asumen la división espacial empleada por Franco (2013) en su análisis en Almería, mientras que se incluyen los dos siguientes pretendiendo abarcar el conjunto del ámbito urbano.

Por lo demás, es previsible que todos los factores contemplados actúen de forma integrada, de manera que el contenido de una rotulación y la selección de la lengua en que se verbaliza sean fruto de la posible interacción combinada, por una parte, de su ubicación en el mapa urbano y, por otra, del tipo de producto y/o servicio ofrecidos. En todo caso, ello no deja de ser una hipótesis que en última instancia le compete abordar –y, en su caso, tratar de aclarar– a este trabajo.

### 3. ANÁLISIS

Para empezar, la presencia de rotulación deportiva tiene una relevancia análoga en las tres comunidades. Al establecer un listado de áreas temáticas ordenado por rangos<sup>4</sup> de frecuencias de aparición, el deporte se mueve entre posiciones bastante equivalentes, tal y como refleja el cuadro siguiente.

Área	Rangos			Área	Rangos		
	Alm	Lz	Te		Alm	Lz.	Ter
01 administración	13	12	10	13-juguetería	15	9	12
02-alimentación	1	1	1	14-mantenimiento	20	5	19
03-arte y cultura	16	13	14	15-multiproductos	21	17	21
04-automoción	8	18	6	16-ocio y recreo	17	11	13
05-deporte	12	14	11	17-papelería	22	10	20
06-educación	7	6	5	18-religión/espíritu	4	2	4
07-estética	9	15	8	19-ropa/compl.	3	4	3
08-gestión/finanzas	5	7	7	20-sanidad	23	23	23
09-personal	18	16	17	21-sexo	6	21	9
10-hogar	10	8	15	22-telefonía	11	22	22
11-hostelería	2	3	2	23-transportes	19	19	18
12-informática	14	20	16				

Alm: Almería; Lz.: Łódź; Te: Tarrasa.

Tabla 1. Rangos de áreas temáticas en los nombres de establecimientos en Almería, Łódź y Tarrasa.

El deporte oscila entre el rango 11 de Tarrasa y el 14 de Łódź, con el 12 de Almería, siempre por tanto en posición intermedia en la lista de 23 rangos de cada ciudad. Esa posición, en todo caso, tampoco está exenta de algunas matizaciones muy significativas. Todas las áreas temáticas contempladas aquí, y subsidiariamente en la *Clasificación de*

<sup>4</sup>Esto es, del más frecuente (rango 1) al que menos ha aparecido en la muestra (rango 23).

*Niza*, tampoco comparten la misma relevancia sociológica desde el punto de vista cualitativo. De un lado, hay establecimientos que remiten a necesidades perentorias e inexcusables. Que la alimentación, la educación, la ropa o la sanidad ocupen invariablemente los primeros rangos se desprende de lo vital de sus productos y servicios para la vida cotidiana. De otro, hay establecimientos regulados legalmente –caso de las farmacias o de los estancos en España–, cuya distribución queda al margen de otras valoraciones; cumplen con una *ratio* de distancia y número de habitantes y, en consecuencia, su distribución espacial está regulada por ley. Finalmente, quedan los negocios, con su correspondiente rotulación y cartelería, que sí recogen hábitos de consumo, estilos de vida, preferencias sociales o, en sentido amplio, tendencias colectivas; también, al mismo tiempo, reflejan en gran medida la idiosincrasia de una comunidad<sup>5</sup>. Al margen de todo condicionamiento coyuntural, se encuentran los rótulos oficiales, los religiosos y los de grandes superficies. Los primeros dependen de la propia estructura de la Administración, los segundos siguen las necesidades de culto de los fieles y no están sujetos a mercadotecnia y, en cuanto a los últimos, cuentan con una presencia mucho más puntual, como corresponde a un establecimiento excepcional que amalgama otros en su interior.

### **3.1. Cartelería deportiva en Almería, Łódź y Tarrasa. Perspectiva general**

Los relacionados con la actividad física y el deporte se encuadran dentro del tercer epígrafe, el que he denominado como “negocios”. En el seno de ese grupo restringido sí muestran posiciones relativas considerablemente altas. Lo hacen, además, de una manera permanente y bastante homogénea en los tres puntos analizados, lo que pondría de manifiesto que se trata de una constante transversal de la sociedad contemporánea, común a los núcleos urbanos incluidos dentro de la dinámica globalizadora. Hay, en

---

<sup>5</sup>Por ejemplo, establecimientos dedicados a la venta de gorras en el Norte de Alemania, de instrumental de esquí en Suiza o de playeras en el Mediterráneo.

todo caso, particularidades muy acusadas, que parecen estar vinculadas a la idiosincrasia de cada contexto, sobre todo en función de la tipología interna de la actividad deportiva. En la muestra han aparecido tres grandes clases de rotulaciones relacionadas con ella, tal y como se había previsto de partida, al margen de los establecimientos oficiales: las referentes a establecimientos de material deportivo, las de centros de actividad física y las de clubes que, para empezar, muestran diferentes cuotas de presencia, además de los organismos oficiales.

Tipo	Ciudades					
	Almería		Łódź		Tarrasa	
	N	%	N	%	n	%
Clubes	14	24'5	32	45'7	16	24'6
Tiendas	19	33'3	14	20'0	22	33'8
Centros	24	42'1	24	34'2	26	39'9
N	57		70		65	

Tabla 2. Porcentajes de rotulaciones deportivas según tipo de establecimiento en las comunidades de Almería, Łódź y Tarrasa.

En el cuadro anterior se apuntan—como mínimo de forma tendencial—dos patrones nacionales, probablemente vinculados a hábitos de consumo en primera instancia, pero también a organización de la actividad física y deportiva. En Almería y Tarrasa las cifras prácticamente coinciden en términos porcentuales. Hay un ligero incremento de rotulación procedente de centros de actividad física en Almería, explicable por su historia reciente. Esa ciudad fue sede de los *Juegos Mediterráneos* en 2005, lo que entre otras cosas significó una ostensible presencia de infraestructura deportiva que ha permanecido dentro del paisaje urbano. Tarrasa, por su parte, cuenta con instalaciones deportivas de mayor recorrido cronológico, asentados en la ciudad y con el consiguiente circuito comercial asociado a ello. En todo caso, las diferencias más notables, como he apuntado, hace

un instante, aparecen al contrastar estos datos con Łódź. En la ciudad polaca predominan los clubes deportivos y, por el contrario, descienden de manera notable las tiendas especializadas en materia deportiva.

### 3.2. Clubes

La terminología de los carteles, por otra parte, incorpora información muy estimable acerca del rol del deporte en las sociedades europeas contemporáneas, en primera instancia, pero también por la propia imagen semiótica que construye de sí mismo, sobre todo a través del lenguaje que selecciona. Todo ello queda recogido en la tabla 3.

En Almería los nombres más clásicos –quizá también los más convencionales–recurren a referencias concretas sobre la práctica deportiva de la que se ocupa el club y la localidad a la que representa (*Club Ciclista Ciudad de Almería*), pudiéndose agregar un patrocinador consolidado por años de vinculación (*Club Voleibol Unicaja de Almería*). Naturalmente, existen acrónimos como el de *URA* (*Unión Rugby Almería*) y referencias históricas muy vernáculas (*Club Balonmano Urci*<sup>6</sup>). En todo caso, dentro de la capital y sus núcleos poblacionales inmediatos, predomina de forma absoluta el español, a diferencia de lo que sucede en las vecinas comarcas costeras, donde si es posible encontrar denominaciones inglesas, casos de *Happy Kayak*, *Sun Golf Gotia* o *Desert Springs Golf Club*. Esta opción está claramente vinculada al reclamo turístico, buscando un referente internacional de comunicación. De ahí que el caso almeriense muestre dos prototipos directamente asociados al rol semiótico de esta nomenclatura. Por un lado, el español permite desempeñar una función básicamente referencial; esto es, apelar directamente a la actividad (el deporte) y su identificación verbal (el nombre del club). Por otro, la terminología inglesa es más propicia para fines comerciales directamente asociados al turismo, que combinan recreo con prácticas deportivas susceptibles de ser incluidos

---

<sup>6</sup>Urci debió ser un asentamiento íbero, todavía no localizado, sobre cuya localización se debate hoy en día.

en esos paquetes (casos del golf o del kayak), con una presencia inmediata y significativa en la publicidad de esos productos.

En Tarrasa, la normalización sociolingüística en catalán se ha cumplido, aunque solo en parte, por motivos que trascienden a la mera rotulación de los establecimientos deportivos. Parte de la nomenclatura de los propios clubes sigue fuera de ese proceso. De las 181 entidades, asociaciones y clubes deportivos que oficialmente recoge el ayuntamiento de la ciudad<sup>7</sup>, 111 usan completa o parcialmente el catalán. Resta más de un 30% que mantiene su nombre en español, al margen de otra cuota significativa de entidades y clubes recogidos en lenguas extranjeras. En ambos supuestos la casuística es muy variada. El actual *Club Handbol Terrassa* se fundó en 1953 como San Fernando de Tarrasa, un nombre cargado de simbología franquista como patrón de la juventud. En la Transición, a principios de los 80, se eliminó esa referencia tan connotada, sustituyéndola por un cambio de nombre y un cambio de lengua (*Handbol*). No fue un caso único, por supuesto. El histórico y laureado *Club d'Escacs Terrassa* también tuvo su ancestro en español, capaz de organizar grandes torneos, muy reconocidos por la prensa de la época, como los de 1945 o 1960. Otro tanto sucedió, por no extenderme en la casuística, con el *Club Natació Terrassa*, otro de los emblemas deportivos de la ciudad, con versión en español durante el Franquismo. Por supuesto, tras la normalización a partir de los años 80 se ha acudido a nombres catalanes para otros clubes de creación más reciente, caso del *Club de Rugby Carboners de Terrassa*, fundado en 2009. Bien es verdad que en algunas ocasiones la grafía de ambas lenguas coincide (*Club Egara*, hockey), lo que ha hecho innecesarias acomodaciones de este tipo. Junto a ellas subsiste esa cuota significativa de clubes en español (Club Deportivo Pueblo Nuevo). No existe un patrón regular que condicione la elección de la lengua en función del tipo de actividad deportiva. De hecho, se registran ambas en muchas asociaciones dedicadas a un mismo campo (Sant Pere Nord Club de Fútbol y Peña San Pedro Club de Fútbol, ambos en la misma barriada).

---

<sup>7</sup>Cf. <http://www.tarrassa.cat/es/lLista-d-entitats-04> [20/12/2017]

Al margen de la selección de lengua, como en el caso de Almería se incluyen nombres con referencias directas a la práctica deportiva que realizan (*Terrassa, F. C.*), con acrónimos (*JABAC*, fútbol; *EPIC-Casino del Comerç*), con extranjerismos, fundamentalmente de origen inglés (*Champions Trophy Terrassa 2006*) u oriental (*Club Esportiu Goshindo UMA*), algunos de ellos con ortografía catalana normalizada (*Associació Esportiva de Tai Txi Yuyan*) y, por último, de nuevo con referencias históricas a la antigua Egara, villa romana fundada en época de Vespasiano, entre el 69 y 79 a.C., (además del equipo de hoceky, *Club Agility Egara, Club Balonkorf Egara'85, Cluba Handbol Egara, Peña ciclista Egara, Sociedad de Pescadores deportivos Egara*). Los acrónimos han mostrado especial ductilidad y acomodación a los cambios de política lingüística. El *JABAC* se fundó en 1950, con el nombre de *Juventud Atlética Balompédica Amateur*. Una década después se agregó “Carmelitano”, debido a su fusión con el Colegio Nuestra Señora del Carmen, en cuyos terrenos estaba construido el campo de fútbol que utilizaban. En 2006 llevan a cabo una segunda fusión, esta vez con el *Terrassa F. C.*, con un nuevo terreno de juego en el extremo sur de la ciudad y, también, con un nuevo escenario lingüístico, al que se acomoda sin dificultad: se persiste el acrónimo, sin detallar en qué consisten las siglas, aunque manteniéndolas para no perder la referencia histórica del club, envueltas en terminología catalana, dando por resultado *Unió de Futbol Base Jàbac<sup>8</sup> i Terrassa*. Otras veces las reconversiones fueron más inmediatas. Para el antiguo *EPYC (Entidad Polideportiva y Cultural)* bastó con cambiar la ortografía de la conjunción copulativa (“y” española por la “i” catalana) para completar la operación de normalización lingüística en *EPIC*.

En Łódź, en cambio, predomina mayoritariamente el polaco en los nombres de sus clubes más señeros, empezando en el fútbol con el *Widzew Łódź* y continuando con el *Łódzkiego Sportowego Towarzystwa Waterpolowego* de waterpolo o con el *LSTW AZS UŁ PŁ Anilana Łódź* de balonmano, fruto de múltiples gestiones y de no poco tesón para que se

---

<sup>8</sup>Curiosamente se aplican las reglas de acentuación del catalán a un acrónimo en español.

mantuviera activo. La notación polaca alcanza prácticamente las tres cuartas partes de los clubes, dejando menos del 30% para la aparición de términos, como en los dos casos anteriores, de procedencia sajona (*Berserker's Team Łódź*, *Sport Perfect Football Academy*, *Wake Up Fitness*) u oriental (*Weng Chun Kung Fu Łódź*, *Ving Tsun Kuen Kung Fu*). Hay, por lo tanto, una mayor homogeneidad en la terminología polaca, frente a la dispersión que se registra en España, bien sea a consecuencia del bilingüismo de algunas zonas (Tarrasa), bien al incremento del uso de lenguas extranjeras.

Lengua	Almería	Łódź	Tarrasa
Español	83'63	-	23'16
Catalán	-	-	42'71
Polaco	-	82'53	-
Inglés	4'15	3'42	5'15
Lenguas. orientales	2'14	3'05	1'62
Español/inglés	6'21	-	4'38
Catalán/inglés	-	-	8'94
Polaco/inglés	-	7'19	-
Español/l. orientales	3'85	-	5'66
Catalán/l. orientales	-	-	8'19
Polaco/l. orientales	-	3'81	-
N	15	32	37

Tabla 3. Distribución porcentual de lenguas en la denominación de entidades deportivas de Almería, Łódź y Tarrasa.

Más allá del predominio de los idiomas vernáculos, las lenguas orientales se imponen en rotulaciones mixtas en las tres comunidades. Temáticamente se circunscriben única y exclusivamente a los deportes procedentes de esa parte del planeta que, por lo general, carecen de referentes para ser traducidos en lengua de recepción. El inglés, en cambio, se distribuye conforme a un *gradatum* que va de Tarrasa a Łódź, pasando por Almería, pero que en todo caso atestigua una evidente internacionalización. Es cierto que en algunos casos está muy vinculado a prácticas deportivas importadas, novedosas y con posible repercusión positiva para el turismo (Almería). Pero, al margen de situaciones específicas, ejerce también como gran referente internacional. De hecho, en las comunidades administrativamente monolingües, Łódź y Almería, los porcentajes son muy similares, como también sucede con las lenguas orientales, lo que parece indicar con claridad que se trata de tendencias que van más allá del ámbito estatal, o en su caso de la coyuntura particular de cada comunidad de habla.

A la vista de ello, es evidente que de entre todos los posibles agentes que condicionan el *PL*, solo son activos los que tienen que ver con la fuerte –y constante– contraposición entre vernacularidad e internacionalización. Los nombres de los clubes deportivos parecen inmunes a la localización concreta donde se encuentran sus respectivas sedes sociales en las tres localidades examinadas. De un lado, se impone su voluntad de identificación por encima del factor ubicación. De otro, esta, la ubicación, no deja de ser algo coyuntural que, en consecuencia, no debe afectar a la identidad del club. Las sedes pueden trasladar sus domicilios, estos a su vez pueden variar de estatus dentro de la ciudad, factores todos ellos que en última instancia no afectan a la identidad del club.

Tampoco se manifiesta ninguna influencia de radio de alcance. Son clubes locales, radicados en cada una de sus respectivas ciudades, sin dependencia directa de otros ámbitos regionales, nacionales o locales.

### 3.3. Tiendas de deportes

Los centros comerciales, por su parte, muestran un comportamiento lingüístico considerablemente diferente. En el Cuadro-4, para empezar, desaparece por completo la terminología oriental como reclamo de venta de material deportivo, así como los letreros mixtos. Se prefieren mensajes mucho más directos, inequívocamente identificativos que, en consecuencia, eviten cualquier forma de ruido que pueda desorientar al consumidor. Para continuar, abren, aunque sea testimonialmente, el catálogo de lenguas empleadas, en la mayoría de las ocasiones para subrayar los vínculos semióticos con su especialidad deportiva. Así, en Almería existe *Eolo*<sup>9</sup>, un establecimiento deportivo, un referente en material de windsurfing, aunque no sea su única especialidad. En Tarrasa existe *Charpoua*, para montañeros como corresponde al mítico refugio ubicado en la vertiente francesa del Mont-Blanc. En Łódź hay una referencia italiana, *Sportissimo*, menos marcada que las dos anteriores. Por último, en las tres comunidades se reiteran grandes firmas internacionales, casos de *Decathlon* o *Intersport*. En esta ocasión sí actúa con claridad el alcance de los establecimientos, dado el carácter internacional de estas cadenas de tiendas deportivas. No lo hace la migración, otro de los posibles condicionamientos del *PL* ni en Almería ni en Tarrasa. En ambas ciudades, sí aparecen nombres en algunas de las últimas lenguas llegadas a ellas, especialmente en árabe, pero en lo que antes he considerado establecimientos de primera necesidad; esto es, alimentación, ropa o peluquería.

---

<sup>9</sup>Se refiere al dios del viento griego, hijo de Hípotes, que fundó su dinastía en las islas Eolias, al que Zeus le dio poder para controlar los vientos.

Lengua	Almería	Łódź	Tarrasa
Español	56'2	-	31'2
Catalán	-	-	18'7
Polaco	-	52'3	-
Inglés	37'5	28'5	43'7
Italiano	-	4'7	-
Griego	6'2	-	-
Francés	-	-	6'2
Polaco/inglés	-	14'2	-
N	16	21	16

Tabla 4. Distribución porcentual de lenguas empleadas en los establecimientos deportivos de Almería, Łódź y Tarrasa.

Almería mantiene una polarización muy acusada entre inglés y español. Hay una pequeña incidencia de rotulaciones mixtas, caso de *Ochoruedas Online Skate Shop Almería*. El inglés parece fuertemente asociado a especializaciones deportivas relativamente modernas (*Footbubble Bodywork Mare Sport*). La parte española, en cambio, es de más amplio espectro, abarca desde denominaciones muy ceñidas a una determinada práctica deportiva (*Depor Pesca*), hasta establecimientos con una larga tradición en la ciudad y un propietario reconocido (*Deportes Blanes*), incluyendo connotaciones claras sobre actividad física y deportiva (*Corre Corre, Décimas*) y localizaciones topográficas vernáculas (*Deportes Andarax*). La ubicación de los establecimientos comerciales en esta ocasión tampoco ha sido determinante, distribuyéndose estos parámetros a lo largo de toda la geografía de la ciudad.

Algo bastante análogo sucede en Łódź, donde el uso del polaco es preferente con bastante holgura (*Sklep sportowy e-sportowy, Korona*), siguiendo a continuación el inglés (*Avalon Sportwear*). A más distancia se encuentran rótulos mixtos polaco/inglés (*GO Sport Łódź Galeria Łódzka*)

en mayor o menor grado. Aparte de la notación italiana, se observa cierta tendencia a las siglas (*Up8, 4f*). La ubicación sí parece ser pertinente en Łódź sobre todo para los establecimientos en inglés, y especialmente para los más vinculados a las grandes cadenas internacionales, sobre todo al quedar ubicados en *Manufaktura*, el gran centro neurálgico de actividad comercial en la ciudad. Es más, en no poca medida *Manufaktura* ha sido un símbolo de comercio y modernidad dentro de Łódź, por lo que cobra especial relevancia esa terminología sajona.

Entre las de Tarrasa, en cambio, predominan con mucha distancia los establecimientos con nombres en inglés, más allá de la política de normalización lingüística de la Generalitat. Son denominaciones muy específicas y directamente conectadas con la actividad físico-deportiva en la que están especializadas, como *I Love Padel, Kulture Shop*. A continuación, siguen los que incluyen rotulaciones en español (*Deportes Moya, Tiendasmil*), incluso por delante de los catalanes (*Cercle Sport*). En esta ocasión, la ubicación si es condicionamiento significativo. El español y el catalán están más asentados en el núcleo urbano y en las barriadas más periféricas. El inglés, dentro de su predominio general, se intensifica sobremanera en el centro histórico. Esa es una tendencia, por lo demás, común a toda clase de establecimientos tarrasenses. Lo mismo sucede con el comercio de ropa, la gastronomía, los complementos y, en general, cualquier actividad comercial.

### 3.4. Centros de actividad física

Los centros de actividad física conforman el apartado más complejo de los contemplados aquí por su propia heterogeneidad interna, no siempre equiparable entre sí, como indica el Cuadro-5. De un lado, incluye lugares más tradicionales, los gimnasios, que en la actualidad acogen un número muy diversificado de actividades. De otro, hay establecimientos más especializados en deportes, o en familias de deportes, mucho más restringidos, como serían las artes marciales o los centros de fitness. Por

último, hay entidades, en un sentido más moderno del término, capacitadas para abarcar muchas actividades, desde las antes mencionadas, hasta piscinas o pistas polideportivas. Como se verá de inmediato, ello tiene repercusiones muy directas y vinculantes sobre la elección del nombre elegido para mostrarse a la sociedad.

Latín	3'7	-	-
L. orientales	18'5	20'8	11'5
Español/inglés	11'1	-	-
Español/Orientales	7'4	-	3'8
Catalán/inglés	-	-	3'8
Polaco/inglés	-	-	3'8
Nombres propios	3'7	4'1	11'5
N	27	24	26

Tabla 5. Distribución porcentual de lenguas empleadas en los centros de actividad física y deportiva de Almería, Łódź y Tarrasa

Como rasgo compartido por los tres núcleos de población analizados, sobresale el uso de nombres propios como estrategia comercial, identificando el conjunto del establecimiento con el prestigio de las personas que se encargan de ellos. Ese recurso ha sido relativamente abundante en Tarrasa, donde es posible encontrar centros de estas características como los de Victoria Gali Marsiñac, Quirós Granados o Angels Llonch Viñas. Tampoco son desconocidos en Łódź, caso del dirigido por Tańca Jankowski.

Los centros en español predominan con cierta holgura en el conjunto del listado de Almería. En ocasiones se apela a referencias un tanto genéricas (*Centro 45*), a denominaciones generales de una entidad con más actividades (*Club Costa*) o a rótulos que buscan obviamente implicar al ciudadano (*Almería y tú*). El fitness se muestra más propicio al

inglés (*Station Fitness, eBody*), aunque otras prácticas y actividades físicas también acuden a esta lengua (*Olympic, K-sport*). Las artes marciales, como cabía suponer, se inclinan más por la terminología oriental, bien en exclusiva (*Bushidokan*), bien a través de titulaciones híbridas (*Shinseiken Dojo Artes Marciales*). En cambio, los rótulos que combinan español e inglés tampoco parecen seguir un patrón muy reconocible, habida cuenta de que aparecen incluso en deportes muy arraigados en Almería (*Almería Boxing Center*) o en establecimientos mucho más generalistas (*Nivel Uno Gym*). Curiosamente, o significativamente quizá, las instalaciones multiactividad más modernas y avanzadas han recurrido a un término en lengua clásica, el *Ego* latino, quizá como forma de subrayar su singularidad. Esa diversificación temática es el principal condicionamiento en la selección lingüística de estos rótulos en Almería, por encima de su localización en uno u otro punto de la ciudad.

Łódź mantiene el mismo patrón general, aunque enfatizando la presencia de la lengua vernácula, el polaco de entidades como *Duża sala gimnastyczna*. El fitness atrae al inglés y su combinatoria con el polaco (*Energy Fitness Club, Club Sportera Fitness – Łódź*), mientras que las artes marciales, siguiendo la tendencia general, incorporan rasgos de lenguas orientales (*Ving Tsun Kung Fu, Bartitsu Kokoro Judo*). No obstante, Łódź muestra algunas singularidades bastante acusadas, al menos en determinados aspectos. Conserva cierta inclinación al uso de siglas (*ZSS6 Zespół Spół Specjalnych*), como ya sucediera en los centros comerciales. Además, dispone de instituciones educativas que habilitan –y eventualmente alquilan– sus instalaciones deportivas fuera del horario escolar (*Liceum Mundurowe, Salezjańska Szkoła*). Esa dinámica se desenvuelve al margen de lo espacial en el caso de Łódź, entre otros motivos porque tampoco tiene tanto margen de variación interna, dado el uniforme predominio del polaco.

Tarrasa sigue una pauta considerablemente similar a la de Almería, solo que sustituyendo el catalán por el español que, justo en este apartado, presenta sus índices más bajos de aparición en toda la muestra. Predomina

el catalán (*Gimnàs Cos Olímpic*), aunque seguido muy de cerca por el inglés (*McFit, Perfecctfit*), de nuevo ostensiblemente vinculado al fitness. También como en el caso almeriense, las lenguas orientales están vinculadas al aprendizaje, entrenamiento y desempeño en artes marciales (*Ken Ze*), siendo además la principal fuente de convergencia de lenguas, tanto con el español (*Centro de Formación Yuyán*), como con el catalán (*Associació Cultural Musubi Aikido Terrassa*). El español, queda dicho, cuenta con una presencia testimonial, por debajo del inglés e incluso de las lenguas orientales. La ubicación urbana en esta ocasión vuelve a condicionar la selección lingüística. El catalán, y los testimoniales ejemplos de español, se localizan en el centro y el núcleo urbano, mientras que las lenguas foráneas, ambas, se desplazan hacia las barriadas y las periferias.

### 3.5. Edificios y entidades deportivas oficiales

Los nombres de los edificios y entidades deportivas oficiales no escapan a la tónica que, con mayor o menor énfasis, ha recorrido los tres apartados anteriores. En Almería se subraya siempre el carácter institucional de las instalaciones o de las entidades, por lo general apelando a su propiedad municipal (*Patronato Municipal de Deportes*). Sobre esa base, se suelen agregar referencias topográficas sobre su ubicación (*Complejo Deportivo Municipal Distrito 6 Los Ángeles*) o, con bastante frecuencia, como homenaje a figuras o acontecimientos señalados de la vida deportiva de la ciudad. Así, existe un *Estadio Municipal de los Juegos Mediterráneos*, conmemorando la celebración de los mismos en 2005, otro dedicado a Emilio Campa y diferentes Pabellones en memoria de Antonio Rivera o Moisés Ruiz, entre otros.

Las autoridades de Łódź se han mostrado más proclives a una terminología más directa y funcional para referir sus instalaciones deportivas. Sus salas municipales de deportes se rotulan en términos literales como *Hala Sportowa Miejskiego Ośrodka Sportu i Rekreacji w Łodzi*, con apenas concesión para indicar su novedad en otras ocasiones,

*Nowa Hala Sportowa Łódź*. En esa ciudad la percepción del deporte y el recreo, en sentido más amplio, están unidas, hasta el punto de plasmarse también en la rotulación de sus instalaciones municipales (*Miejski Ośrodek Sportu i Rekreacji w Łodzi*). Se mantiene también cierta propensión a las siglas, como en otras ocasiones dentro de su PL deportivo, caso de *Hala Sportowa MOSiR Łódź MQiSR, Miejski Ośrodek Sportu i Rekreacji*). Igual espíritu prosaico se mantiene en el nombre del estadio municipal que cobija al equipo de fútbol de la ciudad (*Stadion Widzewa Łódź*). Esa tónica solo se rompe con el *Atlas Arena*, un moderno y multifuncional pabellón polideportivo finalizado en 2009, de titularidad igualmente municipal.

Los edificios deportivos de propiedad pública sí que aplican con rigor la normativa lingüística catalana en Tarrasa, empezando por el organismo municipal encargado de coordinar la atención al deporte, el *Consell Esportiu*, y terminando por su *Estadi Olímpic Municipal*, sede de las competiciones de hockey durante Barcelona'92. En Tarrasa predominan sobre todo las referencias a la localización más inmediata de sus infraestructuras deportivas. De esa manera, a la identificación de las instalaciones (“*poliesortiu*”, “*zona esportiva*”), sigue de inmediato su pertinente topónimo (*Sant Llorenç, Les Arenes, La Maurina, Can Jofresa*), correspondiente a las barriadas donde está situado. En comparación con otros ámbitos deportivos, en este sí resulta determinante el carácter oficial del emisor de la rotulación para la selección exclusiva del catalán.

#### **4. CONCLUSIONES. LENGUAS Y PAISAJE URBANO EN EL ÁMBITO DE LOS DEPORTES**

Los tiempos actuales se desenvuelven entre las coordenadas de un proceso obvio de internacionalización en todos los niveles que, desde luego, encuentra también su transcripción, directa y fehaciente, en el ámbito de la actividad física y del deporte. Se consume deporte a escala global (retransmisiones de ligas fuera de sus países de origen, olimpiadas, grandes eventos), se comercia merchandising en el mundo entero e incluso

los fans de los grandes clubes desconocen las fronteras. No es de extrañar, pues, que eso se refleje en sus rotulaciones urbanas más cotidianas. Entre otras cosas, reproducen los mismos iconos y claves semióticas que circulan a través de múltiples canales sociales, reforzando los mensajes anteriores. De ese modo, en su paisaje lingüístico aparecen grandes firmas y cadenas internacionales de comercialización, se manifiesta una acusada inclinación a recurrir al inglés como indicador de modernidad y calidad, y se reserva un espacio concedido a la singularidad de las lenguas orientales. En la rotulación comercial tampoco sucede nada sustancialmente distinto a lo que cualquier ciudadano encuentra en los medios de comunicación, en Internet o en las meras conversaciones entre amigos.

Hay, de todas formas, matices que inciden sobre esa tendencia global que, en apariencia, se aleja de esa línea de tensión entre lo vernáculo y lo foráneo. La complejidad de los contextos sociolingüísticos de base, en primer lugar, puede atenuar ese patrón. En las comunidades multilingües el inglés suele competir con más de una lengua, además de con la legislación lingüística, como sucede en Tarrasa. Sin embargo, su extensión parece inevitable, evidenciando una restricción muy difícil de salvar para las políticas lingüísticas proteccionistas.

El ámbito deportivo, en segundo lugar, también condiciona de manera significativa al menos buena parte de su presentación gráfica en sociedad. Para los clubes, apelar a su lugar y a su actividad forma parte de una necesidad identificativa. *Club Natación Almería*, o *Club Natació Terrassa*, no deja de ser una especie de tarjeta de visita: se trata de entidades (club), inicialmente especializadas en natación desde su origen, ubicada una en Almería y otra en Tarrasa.

El comercio, en cambio, se desenvuelve entre coordenadas más amplias y variadas. Cada establecimiento busca estrategias apropiadas al público al que se dirige, muy vinculadas a su dimensión como empresa. Es el campo preferido de sajonización idiomática, con su conocida y sempiterna apelación a la internacionalización y a la calidad de sus productos. Los minoristas más especializados, por su parte, acuden a apelaciones más

directas, como el expresivo *Basket de Terrassa*.

En tercer y último lugar, las zonas y barriadas urbanas influyen en las rotulaciones deportivas, aunque menos de lo que cabría pensar en principio. Es cierto que el inglés tiende a abundar más en las zonas de primor comercial, sobre todo en los centros urbanos. Pero también es verdad que la influencia de la localización ha actuado de manera subordinada a otros factores. Cuando no ha habido condicionamientos de tema, o de necesidad de afirmar una identidad local, entonces sí que la zona ha sido activa y determinante. No en vano el lenguaje del cartel que cuelga en la fachada está antes que el escaparate.

Los resultados de la investigación empírica tampoco han dejado de apuntar hacia algunas de las cuestiones teóricas candentes en relación al *PL*. Su delimitación nocional, en sentido amplio, está dentro de la sociolingüística, como había consignado la bibliografía hasta ahora. No deja de ser un modo de interacción del lenguaje con la sociedad, por lo que cabe situar al *PL* dentro de ese cada vez más amplio modelo de la lingüística contemporánea. Cosa distinta será ubicarlo en unas coordenadas con una delimitación exacta, y a la vez, exhaustiva. Ha sido relativamente habitual vincularlo con la planificación lingüística, incluso haciéndolo depender de ella. Pero lo cierto es que esos nexos solo ocurren en parte de la potencial casuística de estas investigaciones. Solo cuando hay una política lingüística explícita en favor de procesos de normalización de una lengua minoritaria se legislan y aplican normativas en esa dirección, dentro de medidas más amplias para favorecer su expansión. Como se ha comprobado aquí en el caso de Terrasa, su repercusión sobre el *PL* no siempre es directa ni está exenta de verse condicionada por otros factores y tendencias estandarizadoras, nacionales e internacionales. La legislación lingüística no siempre basta para construir por sí sola un *PL*, al menos a tenor de los datos que aquí se han examinado. De todas formas, la preocupación por la rotulación pública no deja de ser un apartado colateral de la planificación lingüística que, en cambio, ha centrado el grueso de sus esfuerzos en la normativización de la gramática, el vocabulario y la ortografía, la escolarización, o el acceso a

los medios de comunicación y los estilos formales. Fuera de ese supuesto, en otras comunidades multilingües, o en contextos monolingües, el *PL* también existe en lugares como Almería o Łódź. Por lo tanto, parece prudente conferir a la planificación un papel más restringido como agente de parte del *PL* de algunas comunidades concretas, pero no como el gran marco de referencia entre el que se inserta.

Más ocasionalmente se han establecido vínculos con algunos planteamientos de Labov y Milroy. Sin embargo, no parecen más sólidos que los anteriores. Toda la problemática vinculada al *PL* cae muy lejos de sus fundamentos teóricos y de su impresionante bagaje empírico. No así de parte de su metodología. El variacionismo ha demostrado fehacientemente que las comunidades lingüísticas no son nunca un todo homogéneo. El *PL* no es, desde luego, una excepción a esa regla de completo fundamento empírico. Existen factores que condicionan la presencia de las lenguas y los fenómenos lingüísticos que las manifiestan dentro del espacio urbano. Franco Rodríguez ha hecho aportaciones decisivas en esa dirección, que es conveniente continuar. Es probable que surjan nuevos factores, entre los que no resulta descabellado pensar en las redes sociales en las que se inscriben las manifestaciones de *PL*, en línea con las ideas de Milroy.

Todas estas cuestiones, en su conjunto, considero que tienen mejor acomodo dentro de la moderna sociolingüística interaccional, si se prefiere, en el marco de la etnografía del habla clásica; o lo que viene a ser lo mismo, en el estudio de la cotidianidad idiomática de las sociedades. De hecho, los métodos aplicados en sus investigaciones, hasta el momento, están más próximo a la raíz etnolingüística de Hymes, Gumperz y sus seguidores que a la de ninguna otra escuela sociolingüística norteamericana. En todo caso, preferiría abogar por una perspectiva más integral que, desde ese fondo interaccional, no desdeñase la importancia metodológica en primera instancia –descriptiva en última– que puede tener incorporar algunos elementos del variacionismo en la línea que acabo de comentar. Sin olvidar, por lo demás, que su explicación última requerirá acudir al contexto semiótico global, en conexión con otros signos no verbales, más

en sintonía por tanto con la concepción italiana de la sociolingüística.

Si se alcanza esa mayor estabilidad teórica que reclamaba Shibata, probablemente sea más factible solventar otra de las grandes cuestiones pendientes del *PL*. Me refiero a la definición de las unidades de análisis. La opción más habitual ha sido optar por situarla en el signo. Evidentemente, el *PL* está compuesto por signos, solo que este es un concepto muy abarcador en las ciencias sociales, no solo en la propia lingüística. Los signos verbales allí conviven con otros, numerosos y diversos. Naturalmente, fuera de las ciudades el universo está repleto de signos también. Por lo tanto parece más conveniente precisar de qué signo concreto se trata. Ya he señalado que la propuesta de Backhaus (2006: 55) y Franco (2005), acotando las unidades de análisis como textos, me parece una aproximación más ajustada al objeto de estudio que persigue el *PL*. Solo que, a partir de ahí, es conveniente seguir avanzando para empezar, en las funciones que cumplen, o que aspiran a cumplir. También apunta la bibliografía que existen rótulos meramente informativos, junto a otros con responsabilidades simbólicas. En ocasiones se introducen puntualizaciones acerca de su capacidad connotativa y yo me permitiría agregar funciones persuasivas, muy vinculadas sobre todo a los establecimientos que toca este trabajo, los comerciales. Por lo demás, esas funciones tampoco han de ser exclusivas, sino que pueden simultanearse en un mismo texto. Desde luego, los emisores cuentan con las funciones a las que están destinados los nombres de sus establecimientos, circunstancia que termina remitiendo a la gran referencia por antonomasia de la etnografía del habla. Participantes y fines son dos componentes del evento comunicativo, tal y como lo diseñó Hymes (1972) en su formulación canónica. Los nombres de los establecimientos, el resto de la cartelería, las inscripciones públicas, cualquier manifestación de *PL* son, en efecto, textos. Solo que dentro de eventos comunicativos, entre los que se incluye el texto como uno de sus componentes.

Pero eso, en todo caso, esas cuestiones quedan para otra investigación, para seguir indagando en ese apasionante hecho de que el

lenguaje contribuya a determinar un paisaje urbano, tan complejo como nuestro tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁGUILA SOTO, C. (2005). *El ocio en el marco sociocultural de la posmodernidad. Una aproximación desde las prácticas de los jóvenes universitarios*. Almería: Universidad de Almería.
- BACKHAUS, P. (2006). “Multilingualism in Tokyo: A Look into the Linguistic Landscape”. *International Journal of Multilingualism* 3.1, 52–66.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Linguistic landscapes: a comparative study of urban multilingualism in Tokyo*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BARTHES, R. (1964). *Elementos de Semiología*. Madrid: A. Corazón.
- BEN-RAFAEL, E. *et alii* (2006). “Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel”. *International Journal of Multilingualism* 3.1, 7–30.
- BLÁZQUEZ, S. (2015). “El deporte inyecta salud a la economía”. *El País*, 21/12 (<http://economia.elpais.com/economia/2015/02/20/actualidad> [15/11/2016]).
- CASTILLO LLUCH, M. y SÁEZ RIVERA, D. M. (2011). “Introducción al paisaje lingüístico de Madrid”. *Lengua y migración* 3.1, 73-88.
- GOBIERNO DE ESPAÑA (2012). *Clasificación Internacional de Productos y Servicios Niza*. Madrid: Ministerio de Industria, Energía y Turismo.
- ECO, U. (1964). *Apocalípticos e integrados*. Lumen: Barcelona, 1965.
- \_\_\_\_\_ (1968). *La estructura ausente*. Lumen: Barcelona, 1974.
- FRANCO RODRÍGUEZ, J. M. (2005). “El español en el condado de Los Ángeles desde la señalética comercial y urbana”. *Hispania* 88.4, 825-833.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Linguistic Landscape and Language Maintenance:

- The Case of Los Angeles and Dade Counties”. En *Culture and Language: Multidisciplinary Studies*, Michael A. Morris (ed.), 69-119. Frankfurt: Lang.
- \_\_\_\_\_ (2013). “An Alternative Reading of the Linguistic Landscape: The Case of Almería”. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* XI.21, 109-134.
- GAMONAL, R. (2011). “GRAPHÓPOLIS: Gráfica y tipografía urbana en Madrid”. *Actas Icono* 14. 8, 1-11.
- GARCÍA FERRANDO, M. (1986). *Hábitos deportivos de los españoles. Sociología del comportamiento deportivo*. Madrid: Consejo Superior de Deportes.
- GONZÁLEZ RIAZA, B. (2006). “La ciudad escrita”. *Paperback 2*.
- GREENDORFER, S. H. (1981). *Sociology of sport: diverse perspective*. West Point: Leisure Press.
- GREIMAS, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- HUEBNER, T. (2006). “Bangkok’s linguistic landscapes: Environmental print, code mixing and language change”. *International Journal of Multilingualism* 3.1, 31-51.
- LANDRY, R. & BOURHIS, R. Y. (1997). “Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality An Empirical Study”. *Journal of Language and Social Psychology* 16.1, 23-49.
- LOTMAN, Y. (1973-1976). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- \_\_\_\_\_ (1984). *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1988.
- MUÑOZ CARROBLES, D. (2010). “Breve itinerario por el paisaje lingüístico de Madrid”. *Ángulo Recto* 2.2, 103-109.
- PONS RODRÍGUEZ, L. (2012). *El paisaje lingüístico de Sevilla. Lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- SEBBA, M. (2010). “Book review: 'Linguistic Landscapes: A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo'”. *Writing Systems Research* 2.1, 73-76.
- SERRANO, S. (1979). *Signes, llengua i cultura*. Barcelona: Edicions 62.

- \_\_\_\_\_ (1993). *Comunicació, llenguatge i societat*. Barcelona: Empúries.
- SHOHAMY, E. & GORTER, D. (2009). *Linguistic landscape: Expanding the scenery*. Nueva York / Londres: Routledge.
- SWEETSER, F. L. (1965). “Factor Structure as Ecological Structure in Helsinki and Boston”. *Acta Sociologica* 8, 205-225.
- TIMMS, D. W. G. (1971). *The Urban Mosaic*. Cambridge: C.U.P.

Recibido el 11 de enero de 2018.

Aceptado el 3 de abril de 2018.

**POLÍTICA DE LA FICCIÓN / FICCIÓN DE LA POLÍTICA  
EN JACQUES RANCIÈRE**

**POLITICS OF FICTION / FICTION OF POLITICS  
IN JACQUES RANCIÈRE**

**Azucena GONZÁLEZ BLANCO**

Universidad de Granada

azucena@ugr.es

**Resumen:** Este trabajo propone analizar los sentidos que la expresión *política de la ficción* tiene en su doble acepción en el pensamiento literario de Jacques Rancière. Para tal fin, voy a atender a dos dimensiones en las que estaría funcionando este enunciado y que considero afectan a lo que sería el núcleo fuerte de su pensamiento, es decir, al concepto de igualdad. La política de la ficción en Rancière es, al tiempo, una estética de la igualdad. De este modo, podremos responder a la pregunta que se sitúa en el fondo de este enunciado doble, y que descansa sobre la perplejidad que su concepto de igualdad despierta: ¿Qué hace, cómo funciona, en definitiva, cómo *actúa* su concepto de igualdad?

**Palabras clave:** Política de la literatura. Performatividad. Mímesis. Ficción. A priori.

**Abstract:** This proposal considers analyzing certain meanings that the expression *politics of fiction* has in its double meaning in the literary

thought of Jacques Rancière. The aim is to draw the conceptual map of a contradictory thought, as literature itself, that escapes the logic reason / action. I will attend the two dimensions in which this statement would be working and that I consider affect what would be the strong core of his thought, that is to say, to the concept of equality. The politics of fiction in Rancière is, at the same time, an aesthetic of equality. In this way, we can answer the question that lies at the bottom of this double statement, and that rests on the perplexity that its concept of equality awakens: What does it do, how does it work, in short, how does his concept of equality act?

**Key Words:** Politics of literature. Performativity. Mimesis. Fiction. *A priori*.

## 1. LA VERDAD DE LA FICCIÓN EN RANCIÈRE

Jacques Rancière es hoy uno de los autores más importantes y controvertidos del panorama de la teoría y la estética. Sin duda, las aportaciones de Rancière al pensamiento político, literario y filosófico han tenido como resultado uno de los debates más fructíferos de los últimos años<sup>1</sup>. Y parte de la controversia que rodea a sus trabajos está relacionada con la propuesta de conceptos fundamentales en su obra, tales como partición de lo sensible, política de la literatura, petrificación de la obra, entre otros. Para comprender los conceptos citados, se hace necesario abordar uno de los pilares del pensamiento del autor: el principio de igualdad. Es allí donde su pensamiento se sustenta sobre la paradoja de la política pasiva o la política de la igualdad de la literatura.

La hipótesis de partida es que las dos dimensiones principales en las que la política de la ficción de Jacques Rancière estaría funcionando como una estética de la igualdad se sostienen sobre su revisión de los conceptos de

---

<sup>1</sup>A este respecto la bibliografía es ingente. A modo de ejemplo, puede consultarse González Blanco (2019).

mimesis y performatividad. Por ello vamos a aproximarnos, por un lado, a la estética de la ficción, principalmente como *política de la literatura*. Este concepto ha sido desarrollado en algunas de sus obras tales como *Política de la literatura*, *La palabra muda* o *El hilo perdido*, principalmente. El concepto de política de la literatura le permite a Rancière enfrentarse a las relaciones clásicas de la literatura entre dos opuestos, a saber, la autonomía del arte y la ideologización de la literatura. Logra Rancière de este modo una revisión del concepto de mimesis aristotélico a la luz de su crítica del concepto de verdad, que es la de la verdad como *aletheia*.

Por otro lado, se va a atender al concepto de estética de la igualdad como *política de la ficción*. Es desde esta segunda acepción desde donde Rancière abordaría el problema de la pérdida de los grandes relatos del siglo pasado. En este primer avance, la estética política de Rancière se plantea como una estética *pasiva*, si bien en su origen encontramos una performatividad que funciona como un condicional apriorístico<sup>2</sup>, como va a argumentarse en las siguientes páginas.

Para ello, el trabajo se va a plantear y estructurar desde una metodología crítico-interpretativa. Con dicha metodología se quiere alumbrar aspectos fundamentales de la teoría política de la literatura de Rancière. Estos aspectos fundamentales van desde la revisión de las relaciones entre política y literatura tal y como se había definido en el siglo pasado, su definición de partición de lo sensible; hasta otros menos evidentes como son la revisión del concepto de *aletheia* en relación con el concepto de mimesis que propone en sus obras. Por último, en el horizonte de este trabajo está intentar responder al cuestionamiento desde la crítica materialista a su radical pasividad. Con ello pretendemos poner de relieve una compleja *pasividad*.

---

<sup>2</sup>Podríamos decir, para seguir con la terminología aristotélica, que sería el primer motor inmóvil de ese principio de igualdad.

## 2. MIMESIS, *ALETHEIA* Y DESAUTOMATIZACIÓN

Rancière funda su pensamiento crítico en lo que denomina *la partición de lo sensible (le partage du sensible)* que define como:

*Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (Rancière, 2014: 17).*

Rancière denuncia así que la división política coincide con la imposición de “una separación de acuerdo al uso de la palabra que está determinado por el ejercicio de una u otra *tekné*” (34). Desde Platón, la determinación ontológico-política depende de la acción como principio racional. Esto es: no podemos *pensar* dos cosas al mismo tiempo porque no podemos *hacer* dos cosas al mismo tiempo, porque no tenemos el tiempo para hacerlas simultáneamente.

Según Rancière, estas fronteras entre los modos discursivos estarían en la base de nuestra democracia y precederían a la división entre los que gobiernan y los que son gobernados. Sobre ella se asentaría también la fundación antropológica que coincide con la partición política de lo sensible y con una estética, que es una estética política. Tal definición es la que quedaba enunciada por Aristóteles en su *Política* del hombre como animal político. Es decir, aquella que separaba a los que tienen derecho a hablar y los que no, entre los que tienen la palabra y los que no. Esta crítica a la fundación desigual de la democracia está muy próxima al concepto de *democracia acotada* que Étienne Balibar formula en *Violencias, identidades y civilidad* (1997), para quien la frontera y la partición están en el origen de la democracia y, al mismo tiempo, la contradicen<sup>3</sup>. Como para

---

<sup>3</sup>E. Balibar se planteaba una cuestión clave para la comprensión del concepto de frontera. El trabajo de Balibar permite trazar una genealogía del término latino *limes* en sus

Rancière que habla de agravio, Balibar habla de “la violencia legítima” de nuestras sociedades del norte.

Como consecuencia de esta co-fundación de la partición político-lingüística, estética y antropológica, la política va a ser definida por Rancière en estos términos: “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2014: 20).

Pero aquí debemos plantearnos otra cuestión, ¿cómo se relaciona el arte y la literatura con la política desde esta perspectiva y en relación con la tradición aristotélico-platónica? No olvidemos que la *poiesis* en la época clásica estaba contemplada como una categoría de la *tekné*. Por lo que el arte, en su fundación premoderna, participa de esta separación. Por ello, la estética que está en la base de la política determina que las prácticas artísticas participen de lo común en tanto que *maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de las formas de ser y las formas de visibilidad (2014: 20). Por ello, según Rancière, el problema de la literatura, el motivo por el que expulsa Platón a los poetas es debido, precisamente, a que sitúa a los ciudadanos *fuera de su lugar*. Es decir, el problema de la *poiesis* sería, para Platón, que el teatro se funda “en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo” (2014: 20) y porque “confunde el reparto de las identidades, de las actividades y los espacios”

---

distintas acepciones a lo largo de la historia. Si bien es cierto, dice Balibar, que hay identidades (activas y pasivas, deseadas y padecidas, individuales y colectivas) en distintos grados. Y, como los muros, su multiplicidad, su carácter de construcciones o de ficciones, no las tornan menos violentas (la violencia legítima de nuestras sociedades del norte). Balibar, en definitiva, pone el acento en la relación entre identidad y frontera, y en su formulación más espectacular, entre identidad y muro: desde los Estados se constituyen los sujetos, cuyos precedentes están en los Estados nacionales-imperiales bajo la forma de súbditos. Esto pondría en evidencia que “en la complejidad histórica del concepto de frontera, que vuelve a presentarse ante nosotros y al mismo tiempo evoluciona y reviste nuevas formas, anida la problemática de la *institución*” (Balibar, 2005: 85). Es decir, la frontera se presenta como condición de posibilidad para una multiplicidad de instituciones que pueden ser o no democráticas, si bien el muro es, en sí mismo, antidemocrático. Es lo que Balibar llama “la democracia acotada”.

(2014: 21). Por ello Platón y Aristóteles habrían hecho coincidir una jerarquía ontológica, antropológica y política con una jerarquía estética en lo que Aristóteles llama *fábula*. Para Rancière, por lo tanto, la cuestión de la ficción es una cuestión de distribución de los lugares, y la literatura en la modernidad vendría a desregularizar la estructura o jerarquía de los seres políticos. Y ello porque, en opinión de Rancière, la literatura moderna es fundamentalmente democrática y descompensa las estructuras y las reglas de representación del sentido de la comunidad.

Pero ¿cómo lo hace, cómo se enfrenta a la estructuración del espacio perceptivo, aquello que Rancière llama la policía? Según expone Rancière en la entrevista que Éric Alliez le realiza en 2000, “¿Biopolítica o política?”, la literatura enfrenta a la estructura el conjunto, “un conjunto de actos que efectúa una propiedad suplementaria: la igualdad de los seres hablantes. La literatura actúa entonces como *artificio* de la igualdad, como una ficción de la igualdad” (Rancière, 2011a: 123).

Por lo tanto, a la división que está en la base de la política, la literatura opondría el hecho transparente de la *ut pictura poesis*. Pero no como un mero volver al dictamen clásico, sino muy al contrario, sustrayendo el concepto de verdad como *veritas* que se encuentra en la base de la sentencia horaciana, e introduciendo aquí una revisión política de la *aletheia*. Rancière introduce, frente a la *veritas* tradicional en la que coinciden la palabra y la cosa, una *aletheia* que desvincula aquí la verdad de la razón. Al contrario que para Platón y Aristóteles, la verdad ya no es adecuación con la idea y la percepción no será tampoco *mirar la idea* como en el mito platónico. Mientras que la verdad de la *veritas* se identificaba con la rectitud de la representación enunciativa, la *aletheia* funciona como un modo ficcional de emancipación en tanto que trasciende la partición política de lo sensible.

El concepto de *aletheia* ya fue revisada en el siglo XX por S. Freud y M. Heidegger, entre otros. Y en ambos, el concepto de *Unheimlich* juega un papel fundamental<sup>4</sup>. Para Freud *lo siniestro*, recuérdese, es un

---

<sup>4</sup>En este sentido también puede leerse el concepto de Lacan de la angustia, que define

fenómeno donde lo que fue familiar se transforma en inquietante y lo que debía permanecer oculto se ha manifestado. En el caso del Heidegger de “El origen de la obra de arte”<sup>5</sup> (1935), en la palabra literaria acontece (*Ereignis*) la verdad como *aletheia* adquiriendo la obra un estatuto muy próximo al del monumento en Rancière “lo que conserva la memoria por su propio ser” (2013, posic. 184 de 829):

*Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil pero no la desgasta. En cierto modo esto sólo ocurre cuando la obra fracasa. También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece (Heidegger, 2001: 34).*

El concepto de verdad en Heidegger como *aletheia* supone un desocultamiento de lo que es en sí el objeto. Así pues, la verdad de la bota de labrador es su utilidad para el trabajo en el campo, su llamada por la tierra. El olvido del ser es el olvido de la definición genuina del ente, es la *automatización*. Es por ello que, como para los formalistas, el arte es el camino para la verdad, pues la desoculta, la desautomatiza y reabre el combate entre historia y mundo, dice Heidegger “para que la lucha siga siendo lucha”. Por lo tanto, la verdad de la obra de arte acontece como “darse a ver” (*aletheia*) mediante el extrañamiento de lo familiar (*Unheimlich*). La literatura extraña la lengua y nos la presenta de otro modo.

---

como un modo de percepción de lo real.

<sup>5</sup>Nótese, sin embargo, que la diferencia que nos asalta al comienzo del texto heideggeriano con respecto a la propuesta de Rancière, es que Heidegger deja muy claro que de lo que habla es de lo que se considera “el gran arte”. Concepto que no encontramos en Rancière, que ha trabajado en igualdad de condiciones tanto literatura como cine. La igualdad de los géneros artísticos es una constante en la obra de Rancière.

En términos de teoría literaria clásica, la función de la literatura coincidiría con el concepto de Shklovski de extrañamiento u *ostranénie* que conlleva la desautomatización o percepción de la alienación del lenguaje con el que nos relacionamos. Según el teórico ruso:

*El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de «extrañar» a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante (Shklovski, 1991: 70).*

Por su parte, Rancière va a definir la literatura y el arte como como el lugar en el que “acontece su propia verdad” en la indiferencia del tema y la necesidad de la obra. La literatura es, por tanto, “el puro dar a ver” en el estado de perplejidad o mudez (*Unheimlich*) que produce la literatura moderna como poética contradictoria, lo que el autor denomina “la letra muda” (Rancière, 2009). En esta palabra muda el concepto de escritura se desdobra y es, al mismo tiempo, *palabra huérfana* de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; y *jeroglífico* que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo (Rancière, 2009: 12). Y la contradicción de la literatura bien podría definirse como la tensión entre estas dos escrituras.

De este modo, el concepto de *aletheia* en Rancière, como este dar a ver, es una crítica profunda de la mimesis que Aristóteles define como “imitación de acciones humanas”. Y está muy próxima a la definición del concepto que Auerbach describiera en su obra homónima en 1942:

*En la literatura moderna, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, y todo episodio, tanto fabuloso como de alta política, o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados*

*por el arte imitativo, y lo son la mayoría de las veces, de manera severa, problemática y trágica. En la antigüedad esto es totalmente imposible. Aunque en los poemas pastoriles y eróticos existan algunas formas intermedias, en conjunto rige la regla de la separación de estilos [...]: lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia, sin ahondamientos problemáticos (Auerbach, 2008: 37).*

Y ello, afirma Rancière, por su falta de consciencia histórica. Pien-  
sa Rancière, entonces, con Auerbach y contra Aristóteles, que la literatura  
se aproxima más a la historia que a la filosofía, cuestionando el principio  
de verosimilitud que rige las formas clásicas de la poiesis. Para Rancière,  
como también para Agamben, relatar la Historia es en definitiva *contar  
una historia*:

*Una historia es una disposición de acciones por la cual no solo  
ha habido primero esto y luego a su vez eso otro, sino también  
una configuración que une hechos y permite presentarlos como  
un todo: lo que Aristóteles llamó mythos; una trama, un argu-  
mento o fábula, en el sentido en el que se habla del argumento de  
una obra de teatro (Rancière, 2013: posición 64 de 829).*

Pero la historia, no coincide con la propuesta aristotélica porque,  
para Rancière, al contrario no existe ningún lazo de causalidad que ordene  
la trama y legitime el orden establecido. Rancière realiza así una crítica  
de la naturaleza narrativa de la historia utilizando los recursos del análisis  
literario. Por lo que, la política del texto literario en particular, y el papel de  
la literatura y el arte en su relación con la historia, es reordenar la historia  
oficial de otro modo. Y así el arte y la literatura “afirman tranquilamente  
la igual aptitud de todos para todos los aprendizajes” (Rancière, 2013:  
posición 146 de 829). La historia, entonces, queda reordenada y “es  
el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo

lugar pueden ocupar la misma imagen” (Rancière, 2013: posición 113 de 829). La literatura y las artes son capaces de este modo de contar de otra manera, y ello lo hacen, dice Rancière, “consciente o inconscientemente. Voluntariamente y más allá de lo que se quería”<sup>6</sup> (Rancière, 2013: posición 146 de 829). Y ello porque la literatura permite la “suspensión entre dos regímenes de la explicación”. En esta suspensión acontece la *verdad como memoria* o lo que Rancière describe como:

*el despliegue de la plenitud plegada en su simple presencia [...] Cortando el hilo de toda razón, se deja la escena, la actitud, el rostro al mutismo que les confiere un doble poder: detener la mirada en esa evidencia de existencia ligada a la ausencia misma de razón, desplegar dicha evidencia como virtualidad de otro mundo posible* (Rancière, 2013: posición 153 de 829).

Otro mundo posible que, sin embargo, ya es, sólo que no lo habíamos visto, no le habíamos otorgado presencia. La literatura actualiza, entonces, una virtualidad del presente *al-alcance-de-la-mano*, por utilizar la expresión con la que Agamben responde a la metafísica de la presencia (2016).

De esta manera, Rancière responde a la determinación que vinculaba acción y pensamiento racional. La virtualidad de otro presente permite así:

1. Pensar dos cosas simultáneamente, *al mismo tiempo* y oponerse de este modo a la determinación acción-razón que estaba en la base de la partición de lo sensible desde Platón y Aristóteles que atribuía una situación y un tiempo a cada ciudadano de acuerdo con la *tekné* que desarrollaba.

<sup>6</sup>Abro aquí un paréntesis para referirme a este inconscientemente: La dimensión ontológica del texto literario tal y como lo habían descrito M. Blanchot o M. Foucault en sus textos de los sesenta, quedaría aquí reinterpretada como una ontología política del texto. La dimensión lúdica de este decir sin voluntad (recordemos el texto de Foucault sobre Raymond Roussel) es reinterpretada por Rancière como el puro dar a ver del texto literario. Por ello para Rancière la naturaleza del texto literario es radicalmente política.

2. Proponer un modo de pensar el tiempo de las *nuevas mitologías* como virtualidad del presente. Alejado ya del futuro de las utopías, y en la línea de otros trabajos que se vienen realizando desde Deleuze y más recientemente con Agamben.

Por lo tanto, la verdad de la literatura es una *virtualidad del presente*: a la vista de todos pero, al mismo tiempo, oculta. De este modo, Rancière devuelve a la literatura su carácter desautomatizador en tanto que contradictorio (esta era la tesis fundamental de *La palabra muda*) y a la *aletheia* un valor radicalmente político.

### 3. NUEVAS MITOLOGÍAS: EL RELATO DE LA IGUALDAD

Recuérdese que para Rancière la política de la literatura “es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva” (Rancière, 2011b: 39). Llegamos así al segundo sentido en el que interpretamos esta “política de la ficción”: a saber, la propuesta de una estética de la igualdad estaría funcionando como una mitología nueva en la que la igualdad se propone como *a priori histórico* de todo pensamiento. Porque, podríamos simplificarlo mucho, la emancipación es posible si primero pensamos que es posible. De este modo, la lógica de la igualdad queda trazada frente a la lógica de la distribución que es también la lógica del pensamiento no contradictorio (según Aristóteles, la posibilidad del pensamiento no puede escapar al principio de identidad).

El trabajo de Christoph Menke de 2013, *La fuerza del arte*, nos permite delimitar el alcance de este *a priori histórico* y lo que define esa igualdad política como una estética. En este trabajo, Menke aborda el principio de igualdad como *a priori*. Citando a H. Arendt, Menke considera que la afirmación en la que Arendt considera que el hombre no es libre ni igual por naturaleza, haría referencia a un estado pre-político de la naturaleza. Para el alemán, ello supone aceptar que adquirimos nuestras capacidades a través de la educación, el entrenamiento y la práctica. Por lo tanto, para Menke, la igualdad es una igualdad de la potencialidad, una

igualdad de fuerza (*kraft*), no algo dado.

Por lo tanto, es necesario llegar a la igualdad no como algo dado, sino como una *ficción*. Y utilizo el término ficción en el mismo que se ha venido describiendo en este trabajo. Pero, a diferencia de Menke, la estética de la igualdad de Rancière sólo se puede formular en su radical *inactividad*: es necesario pensar la igualdad lejos de la lógica de la acción, porque esta ha sido la que, desde su origen, ha determinado la división de los cuerpos como escenificadores de una *tekné*, de unas capacidades. Como subraya Rancière: “La acción es un modo de pensamiento, una estructura de racionalidad que define, a la vez, unas normas de comportamientos sociales legítimos y una norma de composición de las ficciones” (Rancière, 2015: 100).

De este modo, la política de la ficción/la ficción de la política se define en Rancière a través de su definición angular del concepto de igualdad como un *a priori*. Un *a priori* que funciona, a la vez, como un presente virtual, por lo tanto, como un *a priori histórico*: un *como si* que consigue traer al presente una actualización de la igualdad sin caer en la lógica de la acción que es, en último lugar (o en primer lugar), la que inaugura la escisión (reparto de lo sensible). De este modo, desde esta virtualidad, lo imposible se convierte en real.

Así responde Rancière a la tiranía de la trama como verosimilitud lógica que aproximaba la verdad a la coherencia y dejaba fuera aquello posible y verdadero pero inverosímil, desde Aristóteles. Y, al mismo tiempo, el principio de igualdad es, también, un *a priori performativo*. *La acción por el enunciado otro: el mundo se enuncia como si fuera otro*. La posibilidad de esta formulación contradictoria pertenece a la naturaleza misma de la literatura, es decir, es una lógica ficcional y no racional.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- AUERBACH, E. (2008). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BALIBAR, E. (2005). *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2019). *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*. Berlín: De Gruyter.
- HEIDEGGER, M. (2001). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- MENKE, C. (2017). *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_ (2011a). “¿Biopolítica o política?”. En *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, 121-127. Barcelona: Herder.
- \_\_\_\_ (2011b). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal.
- \_\_\_\_ (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Edición kindle.
- \_\_\_\_ (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- \_\_\_\_ (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Madrid: Casus Belli.
- \_\_\_\_ (2017). *Les bords de la fiction-* Paris: Seuil.
- SHKLOVSKI, V. (1991). “El arte como artificio”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología*, Tzvetan Todorov (ed.), 55-70. México: Siglo XXI.

Recibido el 22 de abril de 2018.

Aceptado el 4 de septiembre de 2018.



**LA MULTIMODALIDAD EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA: TRES VÍAS DE INTEGRACIÓN  
DEL DISCURSO NO VERBAL**

MULTIMODALITY IN CONTEMPORARY SPANISH NARRATIVE:  
THREE WAYS OF INTEGRATING THE NON-VERBAL DISCOURSE

**Rodrigo GUIJARRO LASHERAS**

Universidad Complutense de Madrid

rguijarr@ucm.es

**Resumen:** Este artículo propone un acercamiento a la multimodalidad en los estudios literarios desde una doble perspectiva: en primer lugar, introduce el concepto en el análisis de la narrativa española contemporánea; en segundo lugar, argumenta la relevancia que poseen en la construcción del sentido del texto tres vías poco exploradas de interacción entre el discurso verbal y los otros modos semióticos presentes en la obra. Estas se caracterizan respectivamente por la aparente redundancia, desconexión o contradicción que implican.

**Palabras clave:** Multimodalidad. Narrativa española contemporánea. Discurso no verbal. Imágenes en el texto.

**Abstract:** This paper proposes an approach to multimodality within literary studies from a two-fold perspective: first, it introduces the concept of multimodality in the field of contemporary Spanish narrative; second, it

studies three ways in which the verbal discourse and other semiotic modes can interact with each other within a novel. These have been usually put aside due respectively to their apparent redundancy, lack of connection, or contradiction.

**Key Words:** Multimodality. Contemporary Spanish narrative. Nonverbal discourse, Images within the text.

## 1. INTRODUCCIÓN

La historia de la literatura es un catálogo de novedades. Estas son las que jalonan sus diversos capítulos, las que generan crisis y cambios de paradigma y las que a menudo acaparan mayor atención crítica. Una innovación incuestionable a la que venimos asistiendo desde hace décadas en la narrativa española es la proliferación, cada vez más acusada, de lo que en este trabajo se denomina *novela multimodal*. Dicho en breve, es multimodal toda aquella novela que incluye elementos no textuales como parte constitutiva de sí misma, toda aquella en la que participan dos o más modos semióticos. Se trata de un concepto proveniente de la lingüística y de reciente implantación en los estudios literarios (el primero en hacerlo fue Hallet, 2009)<sup>1</sup> que no ha sido explorado en el ámbito de la literatura en español. Este artículo tiene, entonces, dos objetivos principales: en primer lugar, mostrar que la novela española no está al margen de esta tendencia y que su estudio contribuye a una mejor comprensión de la multimodalidad. Para ello, en segundo lugar, y a través de un corpus inexplorado desde esta perspectiva, me planteo mostrar tres posibilidades de interacción multimodal que parecen suponer un estorbo o un choque para la integración

---

<sup>1</sup>En realidad, Hallet (2008) desarrolla ya la idea de la novela multimodal en un artículo publicado en lengua alemana un año antes, en 2008, si bien el que supuso la difusión del concepto y el que suele ser citado como primer aldabonazo para el estudio de este tipo de novela es el artículo de 2009.

de los diversos modos semióticos de los que se compone la novela, ya sea porque la multimodalidad parezca en primera instancia superflua, porque se desarrolle de manera paralela e independiente, o porque contradiga o socave el discurso verbal. Dado que se trata de una noción no muy desarrollada en este marco de análisis, comienzo analizando algunos problemas conceptuales que plantea la multimodalidad para, en la segunda sección, trazar un breve recorrido introductorio por el cultivo que este tipo de escritura ha tenido en la literatura española. Finalmente, las tres secciones subsiguientes analizan las tres formas de interacción multimodal aparentemente poco integrada en el texto que ya se han mencionado y que permiten ampliar el marco de análisis existente.

## **2. EL CONCEPTO DE MULTIMODALIDAD: HISTORIA Y ALGUNOS PROBLEMAS**

El término *multimodalidad* surge en los años 90 en el ámbito de la lingüística y de la semiótica social, si bien no alcanza una difusión e implantación generalizadas hasta la década siguiente. El monográfico de Kress y van Leeuwen (2001) suele considerarse como una de las referencias clave para la consolidación del concepto, al que han seguido innumerables publicaciones, entre las que destacan recientemente los libros de Kress (2009), Jewitt (ed.) (2014), Jewitt, Bezemer y O'Halloran (2016) y Bateman, Wildfeuer y Hiippala (2017). Todos ellos adoptan un enfoque generalista que trata de mostrar el potencial que tiene la multimodalidad aplicada a numerosos campos de las ciencias sociales y las humanidades. Prueba de esta versatilidad es que la editorial Routledge ha creado una serie de *Estudios sobre Multimodalidad*, en donde ya han visto la luz varios volúmenes que tocan temas sobre didáctica, psicología, informática o *marketing*, además, claro está, de semiótica y lingüística.

Uno de los terrenos en los que resulta de gran utilidad el análisis multimodal es la literatura. El artículo pionero de Hallet (2009) inauguró el campo, y a este le han seguido Page (ed.) (2010), Doloughan (2011),

Gibbons (2012 y 2014), Hallet (2015) y Mussetta (2014 y 2016), entre otros. Todos ellos analizan la novela multimodal en el contexto anglosajón y, de forma más eventual, germánico (Sebald principalmente). Pero ¿qué es exactamente una novela multimodal? Multimodal es toda aquella novela que incluya más de un modo semiótico, es decir, más de un “a set of socially and culturally shaped resources for making meaning” (MODE 2012). La novela, por definición, está constituida de lenguaje verbal. La novela multimodal, por tanto, incluye, además de este, otros modos semióticos como imágenes, dibujos, diagramas, mapas, colores, juegos tipográficos y con la disposición espacial del texto, fórmulas matemáticas o partituras —véase la taxonomía a la que Hallet (2009) dedica buena parte de su artículo—. El concepto tiene a su favor que se aplica con facilidad y que los textos aludidos son claramente detectables. Es muy difícil hallar una novela cuya condición multimodal sea objeto de disputa o de duda (otra cuestión es el papel que desempeñe dicho rasgo).

Sin embargo, las complicaciones surgen cuando tomamos en consideración el hecho de que el concepto de modo coexiste en el ámbito de los estudios literarios con el de medio, en el que se basan los estudios sobre intermedialidad —véase Rippl (ed.) (2015) para una panorámica general—. Los teóricos multimodales entienden el medio como “the material form which carries the sign” (MODE 2012), esto es, el libro impreso en papel, en el caso que nos ocupa. Sin embargo, quienes analizan la intermedialidad en distintas manifestaciones artísticas suelen operar con un concepto más amplio del término, entendiendo el medio como “a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural ‘messages’” (Wolf, 1999: 35-36). Un medio, entonces, se caracteriza por ser una vía convencionalmente establecida para transmitir mensajes, a través de uno o más canales y de uno o más *sistemas semióticos* (esto es, modos). El lenguaje verbal sería así un medio, igual que la música, la danza o la pintura. Una fotografía reproducida en una novela, por ejemplo,

cambiaría de modo pero no de medio, según la primera definición. Para otros autores como Wolf (1999, 2002 y 2013) o Rajewsky (2005), sin embargo, implicaría multimedialidad. Tal vez por ello, en la introducción al *Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, uno de los mayores compendios sobre el tema publicados hasta la fecha, se señala el uso intercambiable que a menudo tienen los términos *multimodalidad* y *multimedialidad* (Jewitt, 2014: 11). De ello puede inferirse que la delimitación precisa de estos dos términos fundamentales es un trabajo que todavía está por hacer (Page, 2010: 5), y no es difícil encontrar situaciones de indeterminación entre los modos y los medios que entran en juego.

Asimismo, particularizando ya en la narración literaria, la multimodalidad es un rasgo cualitativo, no cuantitativo. Una novela (o relato) no adquiere el estatuto multimodal a partir de un determinado momento en el que la coexistencia de distintos modos semióticos adquiere un grado de relevancia suficiente. A veces se olvida que el mero hecho de incluir un mapa o un árbol genealógico es ya una práctica multimodal, con independencia de que la implicación del procedimiento de cara a la construcción del sentido de la obra sea menor que en los casos en los que suele recaer la atención crítica (como las de Danielewski, Safran Foer o Haddon). El concepto, no obstante, posee relevancia por la cantidad creciente de novelas multimodales que se ha publicado en los últimos años y por la complejidad también creciente que plantean en lo relativo a la imbricación de distintos modos.

Es necesario trazar dos límites adicionales antes de continuar. En primer lugar, este análisis aborda la novela en formato tradicional, es decir, diseñada para ser editada y leída en papel, pero no las muestras de literatura electrónica o hipernovelas multimedia (también multimodales) que se basan en estructuras solo reproducibles mediante ordenador o algún otro formato electrónico e incorporan, entre otros componentes, vídeo, música o un carácter interactivo. En segundo lugar, es necesario establecer una línea que permita distinguir la novela multimodal del libro ilustrado. Porque ambos son multimodales. El *Quijote* ilustrado por Doré,

por ejemplo, es una novela que se edita con imágenes anexas. El libro contiene imágenes. Sin embargo, la obra no; la obra es independiente de estas; las imágenes no forman parte de ella. Podríamos editar el *Quijote* desprovisto de esas ilustraciones y no estaríamos mutilando o alterando la obra. En el caso de las novelas en las que aquí recae el foco, la supresión de las imágenes sería un fenómeno similar a la eliminación de una oración o un párrafo. Una edición sin imágenes de *La tournée de Dios*, de Jardiel Poncela, o de cualquiera de las novelas de Manuel Vilas, por ejemplo, constituiría un texto deturpado y el producto resultante no sería, en sentido estricto, ni *La tournée de Dios* ni una novela de Manuel Vilas. Cuando una novela preexistente se edita con ilustraciones (fenómeno muy en boga durante los últimos años), el libro resultante es multimodal, pero la obra no. En las novelas multimodales, en cambio, las imágenes (o cualquier otro elemento no verbal) son inseparables y constitutivas de la novela; se trata, en suma, de que las ilustraciones no sean ilustrativas; de que no comenten o complementen la obra desde fuera, sino que sean la obra ellas mismas.

### **3. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA NOVELA MULTIMODAL EN ESPAÑA**

Una primera tesis que este trabajo pretende evidenciar es que la novela multimodal tiene (también) una considerable implantación en la narrativa española. La proliferación, cada vez más acusada, de novelas que incluyen elementos no textuales como parte constitutiva de sí mismas, al mismo nivel que el (resto del) texto es una innovación a la que venimos asistiendo desde hace varias décadas. Es necesario entonces incorporar al análisis multimodal un conjunto importante de textos que hasta ahora no ha contado con ningún estudio monográfico dentro de nuestras fronteras. Uno de los hechos que más interés confiere a esta tendencia es que, como me propongo mostrar, se trata de un fenómeno netamente intergeneracional. No es posible adscribirlo a un grupo, a una estética o a una generación.

Por otro lado, su proliferación a partir de los años 90, y más aún en lo que llevamos de siglo xxi, no es un producto exclusivo de los cambios que ha generado el advenimiento de la era informática o el avance tecnológico. Es cierto que en las últimas décadas hemos asistido al surgimiento de nuevas posibilidades de edición, reproducción, difusión, lectura y, por tanto, escritura. Pero la convivencia entre texto e imagen es algo muy antiguo, y la inclusión de distintos modos semióticos en una novela también tiene un origen muy anterior. No obstante, no parece desencaminado vincular el auge de la novela multimedial con la primacía que lo visual ha adquirido en el mundo contemporáneo, en donde la información se produce y consume de forma cada vez más frecuente a través de una pantalla. Kress sintetiza esta característica de nuestro tiempo cuando señala “on the one hand, the broad move from the now centuries-long dominance of writing to the dominance of the imagen and, on the other hand, the move from the dominance of the medium of the book to the dominance of the medium of the screen” (Kress, 2003: 1). Por todo ello, a la vez que trazar y rastrear este vínculo entre cultura digital y literatura impresa multimodal, conviene recordar que los árboles genealógicos no escasean en las novelas del siglo xix, que la inclusión de partituras se da en novelas de Goethe o de Balzac, y que obras como *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne —a menudo considerado como el *abuelo* de la literatura multimodal—, incluyen ya en el siglo XVIII una gran variedad de recursos multimodales.

En el ámbito español, el fenómeno tampoco es exclusivo de las últimas décadas. Un escritor sistemáticamente multimodal que conviene recordar es Enrique Jardiel Poncela. Su ciclo de cuatro novelas largas, desde *Amor se escribe sin hache* (1928) hasta *La tournée de Dios* (1932), explora sistemáticamente las posibilidades que presenta la inclusión incesante de dibujos, esquemas, reproducciones de tarjetas, prensa o juegos tipográficos. En estas obras, la multimodalidad está lejos de ser un mero adorno ilustrativo. Al contrario, está totalmente integrada en la acción narrativa y sirve para hacer que esta avance, incluso en el sentido

literal de hacer que el tiempo pase.

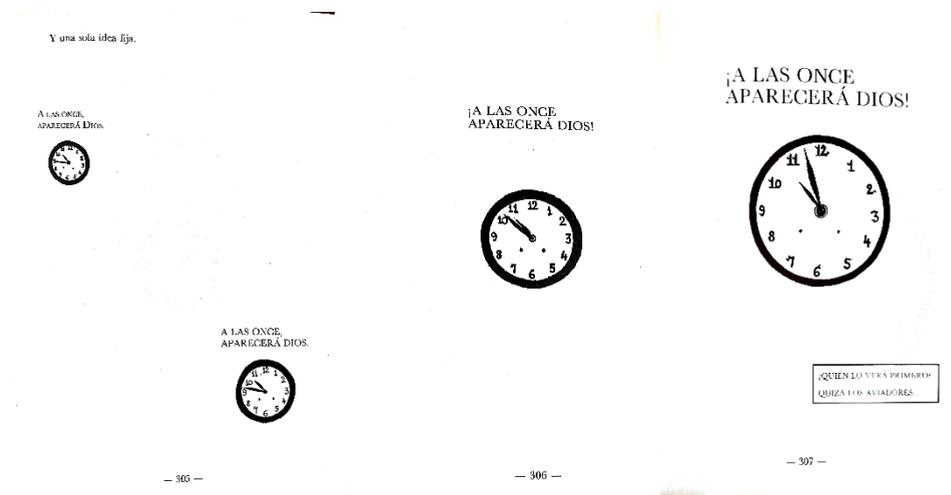


Figura 1. *La tournée de Dios*, de Enrique Jardiel Poncela (1989: 305-307).

Los relojes de *La tournée de Dios* son un símbolo particularmente nítido de esto, ya que la historia progresa a través de la concatenación de ellos, que además genera una expectativa creciente paralela al aumento del tamaño de la circunferencia y al avance de las manijas (tal y como se observa en la figura 1). Es, por tanto, un recurso narrativo fundamental para entender la temporalidad del relato. Los juegos tipográficos, a su vez, representan los rasgos prosódicos que el lector debe incorporar al significado verbal de los diálogos. Uno de los personajes deja caer las palabras, que por tanto aparecen dispuestas en caída vertical (Jardiel Poncela, 1989: 148), o pronuncia una afirmación de forma particularmente enfática, lo que se señala únicamente con una tipografía de letra cuatro veces mayor que el resto del texto (Jardiel Poncela, 1989: 257). La oscuridad de un taxi se traslada igualmente a la página (Jardiel Poncela, 1990: 273), o la de un túnel, que interrumpe la narración igual que la visión de los personajes y genera varias páginas totalmente en negro (Jardiel Poncela, 1992: 362-365; véase figura 2). Así, el espacio que ocupan las páginas en negro está en relación directa con el tiempo que pasa en la trama, durante el cual

la conversación de los personajes se detiene. Es decir, el texto imita los acontecimientos de la trama y achaca sus mismos vaivenes: se corta con el paso a nivel (Jardiel Poncela, 1989: 234; véase figura 3), se oscurece con la noche, se interrumpe en un fundido a negro mientras se atraviesa un túnel. La novela no solo narra la trama, sino que la *muestra* y la lleva a un nivel metanarrativo, generando una inmersión visual en ella.

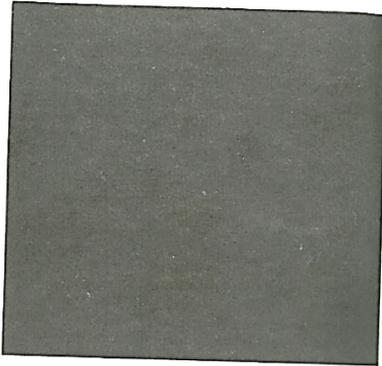
país misterioso. Hasta me parece ver una noticia en los periódicos que diría: «El explorador Muller, que acaba de regresar a Berlín, después de recorrer las selvas meridionales de la Antropofagia...»

Rieron.

—¿Y a usted qué idea le sugiere la palabra Antropofagia? —indagó Lupe.

—A mí —dijo Mario— me hace pensar en una asignatura de la carrera de Medicina. Y también vería sin sorpresa una nota en la Prensa que dijera: «Ayer tarde comenzaron, con gran expectación de las clases científicas, las oposiciones a la cátedra de Antropofagia general, vacante. Produjo mucho efecto la actuación del doctor Dupont que, según se sabe, está considerado como uno de los mejores antropofólogos del mundo...»

De súbito, hubo un brusco recrudescer de ruidos en el vagón y todas las conversaciones quedaron cortadas. Era el túnel.



362

metros, cuatro; y el rebaño de acero y de goma recauchutada vuelve a detenerse.

Son las siete y media de la tarde.

¡NO LLEGAMOS!

A las once de la noche se sigue igual. El rebaño de autos apenas ha adelantado kilómetro y medio. Todo el mundo se desespera. Muchos se han quedado sin gasolina y los que aún tienen les proveen. ¿Generosidad de automovilistas? No. Es que si ellos se quedan allí, los que vienen detrás no podrán pasar adelante.

Empiezan a verse agentes de circulación. Todos los agentes de circulación de Madrid han sido trasladados a aquel trozo de carretera, de una docena escasa de kilómetros, y sus cascos blancos despiden destellos lácteos emergiendo de la oscuridad a las zonas de luz.

Nuevo avance, exasperadamente lento. El tumulto ensordece y aturde. Luz roja. Luz verde.



El rebaño de autos lo cruza en desorden, mezclado con los peatones sudorosos, con las bestias de tiro y los animales de montura. Los motores braman ya con verdadera rabia, recalentados por esta marcha inaudita en la que se tarda una hora para recorrer cien metros. Los tubos de escape están al rojo y por entre su humo babean rápidas llamas. Los peatones se agarran a las aletas; muchos se suben a los estribos. Los chiquillos cogen piedras y escriben sus nombres en las carrocerías, rayando el *duco*.

—¡Niño!

—¡Maldita sea!

—¡Tu padre!

—Su padre soy yo. ¿Ocurre algo?

Bocinazos. La caravana inmensa salva el paso a nivel.

A derecha e izquierda, en toda la extensión inmensa de los

— 234 —

Figuras 2 y 3:

¡Espérame en Siberia, vida mía!, de Enrique Jardiel Poncela (1992: 362) y *La tournée de Dios*, del mismo autor (Jardiel Poncela, 1989: 234).

Todo ello conlleva sin duda una sorpresa directamente emparentada con el humor propio del autor<sup>2</sup>, para cuyo análisis la multimodalidad es

<sup>2</sup>Es sin duda el rasgo que más se ha estudiado de su producción narrativa y dramática.

una clave en la que no se ha reparado lo suficiente. Quizás esto explique también que la multimodalidad sea un recurso difícil de encontrar en novelas *serias* de ese mismo periodo, lo cual resuena con el prejuicio largo tiempo presente según el cual “works of literature that incorporate graphic elements are low culture artifacts” (Gibbons, 2012: 420).

Además, los recursos multimodales se han empleado en el marco de la novela renovadora o experimental que surgió tras el realismo social a partir de los años 60 (como es bien sabido, las vanguardias históricas hicieron un uso extenso de ellos<sup>3</sup>). Algunos de los narradores que reaccionaron con más saña frente al realismo social acudieron a la imagen como una de las vías de experimentación compatibles con una nueva forma de novelar alejada de los presupuestos realistas. José María Guelbenzu lo hace en *El mercurio*, de 1968, si bien la novela solo cuenta con dos imágenes (Guelbenzu, 1997: 164-165) que representan el movimiento de sendas piernas del protagonista al caminar, ilustrando así su cojera. Y, también, uno de los narradores más irreductiblemente experimentales de la segunda mitad del pasado siglo en el ámbito español, a saber, Julián Ríos. En su obra de referencia, *Larva* (1983), considerada por muchos como la apoteosis del experimentalismo patrio, Ríos se suma a la nómina de novelistas que recurren a la multimodalidad: puntos sueltos por la página que representan una constelación y que, como en los juegos infantiles, el lector ha de unir para formar una figura, esto es, dotar de sentido, o una página en negro tras un *fundido de plomos* son algunas de las propuestas visuales (cuya interpretación es tan opaca como el discurso verbal predominante) que contiene la novela.

No obstante, aun con estos y otros precedentes, la década de los 90 puede establecerse como el auténtico punto de despegue de la novela multimodal en España tal y como viene analizándose en estas páginas. Javier Marías publica su primera novela multimodal en 1989 (*Todas las almas*) y seguirá haciendo uso de este recurso reiteradamente durante los

---

Véase la reciente monografía de Greco (2014) al respecto.

<sup>3</sup>Gibbons (2012: 423-425) ofrece una sintética aproximación a ello.

años 90 y hasta la actualidad. Andrés Ibáñez hace lo propio con su primera novela, *La música del mundo*, en 1995; así como Roberto Bolaño (con *Los detectives salvajes*, 1998)<sup>4</sup>, quien, si bien chileno, nombro aquí en la medida en la que, asentado en Barcelona, su obra se publicó mayormente en España. Los ya citados José María Guelbenzu (*Esa pared de hielo*, 2005) y Julián Ríos (*Sombreros para Alicia*, 1993) seguirán asimismo incorporando elementos no verbales a sus textos, de igual manera que empiezan a hacerlo Lolita Bosch (*Tres historias europeas*, 2005), Agustín Fernández Mallo (*Trilogía Nocilla*, 2006-2009), Manuel Vilas (*España*, 2008), Vicente Luis Mora (*Alba Cromm*, 2010), Antonio Orejudo (*Un momento de descanso*, 2011), Rubén Martín Giráldez (*Menos joven*, 2012), José María Merino (*El río del Edén*, 2012), Ramón Buenaventura (*NWTY*, 2013), Mario Cuenca Sandoval (*Los hemisferios*, 2014), Javier Cercas (*El impostor*, 2014), David Trueba (*Blitz*, 2015), José C. Vales (*Cabaret Biarritz*, 2015) o Rafael Reig (*Señales de humo*, 2016)<sup>5</sup>.

Por supuesto, la anterior no pretende ser en ningún caso una nómina completa. Seguramente, cada lector podrá recordar algún ejemplo que no se recoge en estas páginas y que refuerce aún más idea de que estamos ante un fenómeno que cuenta cada vez con más acólitos. Lo que el anterior listado trata de mostrar es el carácter intergeneracional e independiente de escuelas o estéticas que le atribuyo: desde autores que inician su andadura en el experimentalismo (Guelbenzu, Ríos), hasta narradores que logran sus primeros éxitos ya en democracia (Merino, Marías), novelistas próximos a la estética o generación llamada Nocilla (Fernández Mallo, Mora), posmodernos como Vales<sup>6</sup>, u otros con propuestas narrativas tan diferentes

---

<sup>4</sup>La multimodalidad de esta novela sí ha recibido una cierta atención. Véase, por ejemplo, el artículo de Villegas (2012), que se centra en la interpretación de las imágenes con las que de hecho finaliza la obra.

<sup>5</sup>Cito solo una de las primeras novelas destacadas de cada autor en la que aparecen elementos multimodales (no necesariamente la primera). Se trata de un recurso que normalmente reaparece en la mayoría de los textos de estos autores una vez comienzan a utilizarlo.

<sup>6</sup>Así lo califica, por ejemplo, Sanz Villanueva (2015).

como Javier Cercas, Rafael Reig, David Trueba o Antonio Orejudo.

Dicho esto, podemos extraer al menos dos consecuencias de la nómina recién comentada: (1) el fenómeno de la novela multimodal difícilmente puede considerarse como una práctica de vanguardia fruto de un prurito de ruptura o experimentación; y (2) el análisis de este fenómeno permite trascender las fronteras de la obra individual de un autor, así como de las propuestas de un grupo, generación o conjunto de autores con una estética coincidente. El primer punto requiere alguna matización adicional, ya que parece ser directamente contrario a la idea, muy generalizada, que Gibbons (2012) recoge explícitamente en su capítulo en el *Routledge Companion on Experimental Literature*. Gibbons se dedica justamente a mostrar las vías de experimentación que la novela multimodal hace posibles.

La tesis que aquí pretendo argumentar es que la multimodalidad permite, en efecto, abrir las puertas a la búsqueda de nuevas maneras de narrar una historia y, en esa medida, es un recurso potencialmente experimental. Sin embargo, esto no es un rasgo inherente al fenómeno. A menudo se emplea de una forma convencional que no genera la opacidad, la ruptura de esquemas o la búsqueda estética sorprendente que sería esperable de un recurso de experimentación novelesca. Al contrario, se suma a la práctica más usual en la comunicación humana (en el diálogo con otras personas, en la prensa, la televisión, internet...), en donde la mayoría de mensajes se trasladan recurriendo a un compuesto de diversos modos semióticos sin que esto suponga ningún desafío particular para la comprensión o desciframiento del mensaje. La siguiente sección desarrolla esta idea.

#### **4. LA MULTIMODALIDAD COMO COMPLEMENTO DEL TEXTO**

Toda imagen, gráfico, diagrama, recorte, fórmula matemática o juego tipográfico interactúa con el texto al que acompaña. Esto es, todos

los modos semióticos presentes en una novela se *comentan* mutuamente en la medida en la que forman una unidad (la novela) a la que el lector trata de dar sentido. Con independencia de este principio general, en ocasiones los elementos no verbales —más a menudo las imágenes— se configuran como refuerzo directo de una descripción verbal. Se trata por tanto de una écfrasis a la que le acompaña la imagen comentada. Esto plantea el problema de si la segunda está realmente integrada en la narración, o si por el contrario es más bien superflua o redundante. Elijo como ejemplo paradigmático de esta práctica dos novelas de Javier Marías que me parecen especialmente nítidas al respecto, *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*, donde se reproduce una fotografía del escritor John Gawsorth (Marías, 2006: 119) y varios carteles distribuidos durante la Segunda Guerra Mundial (Marías, 2002: 292-293), respectivamente. El tipo de interacción que el texto mantiene con las imágenes queda representado en el siguiente pasaje:



*En esa única foto que he visto lleva el uniforme de la RAF y tiene en los labios un cigarrillo aún no encendido. [...] Es un rostro generoso. La mirada limpia. La oreja es llamativa. Podría estar escuchando. [...] La ironía en la mirada es muy parecida [a la de Cromer-Blake], pero la de Gawsorth es más afable, no hay en ella ningún rastro de sarcasmo ni cólera, ni su anuncio, ni su posibilidad siquiera. El uniforme no está bien planchado (Marías, 2006: 119).*

Figura 4. *Todas las almas*, de Javier Marías (2006: 118).

A la écfrasis, con la consiguiente etopeya que lleva aparejada, se le suma, en la página enfrentada, la propia fotografía. De este modo, el lector puede captar y comprobar por sí mismo las cualidades descritas, añadiéndose, tal vez, una dimensión más vívida y evocadora de la figura del escritor en cuestión o, tal vez, matices que la descripción no recoge. Lo que me interesa destacar de ello es que es un uso de la multimodalidad que no sigue los patrones descritos en Hallet (2009) o en Gibbons (2014) en la medida en la que, ciertamente, “it is an intrinsic part of the fictional world” (Hallet, 2015: 638) y responde directamente a un fragmento del texto, pero no está conectada con el progreso de la narración, ni con una ruptura de la linealidad narrativa, ni necesitamos tomarla en consideración para entender cómo avanza la historia. La decodificación e integración de los otros lenguajes que constituyen la obra está ya elaborada en el propio texto, que adjunta su fuente visual como complemento y prueba de los comentarios. No obstante, la inclusión de la fotografía responde también a lo que Mitchell (1994: 28) llama “the resistance of the icon to the logos”. Esto es, la idea de que la traducción verbal de las imágenes (la écfrasis) conlleva siempre una potencial pérdida de contenido, o una manipulación. Por eso, la multimodalidad es algo más que un complemento o un adorno que remite, aunque sea de forma indirecta, a los límites del lenguaje para captar la realidad que el narrador pretende describir y para generar un discurso veraz (tema, por cierto, recurrente en la obra de Marías). En consecuencia, implica siempre un carácter meta-referencial más o menos explícito que ha sido de hecho uno de los rasgos más estudiados del fenómeno (Maziarczyk, 2013).

De aquí se sigue otro rasgo que considero importante introducir en el análisis de cualquier forma de multimodalidad literaria: la *permutabilidad* de los elementos multimodales. Dicho en pocas palabras, se trata de comprobar si cambiarlos de posición altera o no su significado. Si sucede lo primero, el elemento en cuestión resulta no permutable; si ocurre lo segundo, será permutable. Esto permite constatar que los estudios en

este campo tienden a privilegiar los textos cuyos elementos no verbales son no permutables, dado que esto se percibe como una imbricación más genuina con el discurso verbal. Sin embargo, ha de tenerse presente que hay ocasiones en las que la aparición unas páginas antes o después del elemento en cuestión no supone un cambio sustancial respecto de su sentido dentro de la obra, y que no por ello la novela es multimodal en menor medida. Anclada a la écfrasis que la comenta, la fotografía de Gawsworth podría aparecer al final del capítulo, o al principio del mismo, lo cual no supondría una alteración sustancial de su función en la obra. Evidentemente, se trata del caso contrario al de los ejemplos de Jardiel Poncela que hemos mencionado, caracterizados por la no permutabilidad de los elementos multimodales: si el reloj aparece en otro momento, la temporalidad de la narración cambia; si el texto se oscurece dos páginas después, ya no puede vincularse con la oscuridad del túnel o de la noche.

Además de establecer una importante distinción entre los elementos multimodales permutables y no permutables, la fotografía de John Gawsworth apunta otro rasgo muy importante de la multimodalidad que no se ha subrayado lo suficiente. La multimodalidad y, especialmente, la inclusión de imágenes, refuerza la impresión de realidad. Estas reclaman, con independencia de que sea verdad o no, que los hechos o sujetos que vemos existieron fuera del libro, y la prueba de ello es que los *vemos*. Dicho de otro modo, “As a record of what has been, they appear to testify to the ‘truth’ of a past moment” (Doloughan, 2011: 32). “Photographs, documents and physical objects are regarded as indices of a real, empirical world” (Hallet, 2009: 145). Por ello, esto no es una ruptura del pacto de ficción, sino una estrategia para generar verosimilitud y vincular el texto con un contexto externo a la página. De ahí que quepa comparar este fenómeno con la no ficción y con otros géneros narrativos no ficcionales como la autobiografía o la crónica, habitualmente propensos a una multimodalidad que acredite e ilustre los hechos con imágenes y documentos. De ahí, también, que las novelas que se fingen documentos

verídicos, como *Cabaret Biarritz*<sup>7</sup>, tiendan a ser multimodales. Zilcosky lo explica con claridad al estudiar la narrativa de viajes de carácter ficcional:

*Postmodern travel writers such as Sebald deliberately incorporate this fact /fiction anxiety into their works by including photographs of train tickets, passports, and people, as if to prove that their journeys “really” happened, only later to report that they found some of these artifacts in flea markets. (Zilcosky, 2008: 9).*

Más allá de que la narración ficcional presente o no un viaje, la multimodalidad genera siempre una ansiedad o indeterminación entre lo factual y lo ficcional. Incluso en los casos en donde las fotografías parecen superfluas o redundantes. Así, puede decirse que la multimodalidad de *Todas las almas* no es un mero complemento accesorio, sino que aporta un significado a la construcción del relato que va más allá de las palabras que describen el rostro de John Gawsworth.

## 5. LA MULTIMODALIDAD COMO NARRACIÓN PARALELA

Además de una multimodalidad integrada en la narración pero desvinculada de su progresión, la narrativa española de las últimas décadas nos permite observar recursos más vinculados con las estrategias propiamente narrativas que más han interesado a críticos como Gibbons (2010) o Nørgard (2010). Pero la estrategia en la que quiero centrarme aquí es un tanto particular, y no ha sido recogida por estos autores. Es la que denomino un uso de la multimodalidad como *narración paralela*. Para desarrollar esta idea, tomo dos novelas españolas representativas, a saber:

---

<sup>7</sup>La novela se presenta como la recopilación y edición que un filólogo contemporáneo ha hecho de materiales y documentos relativos a una serie de sucesos misteriosos acontecidos en Biarritz en el verano de 1925.

*La torre herida por el rayo*, de Fernando Arrabal, y *La música del mundo*, de Andrés Ibáñez. El fenómeno que describo es el siguiente: un lenguaje no verbal se alterna con el discurso verbal a lo largo de toda la obra o de una parte de ella, generando una progresión de acontecimientos que transcurre paralela y en la que las dos series de hechos comunicados por los dos modos semióticos avanzan simultáneamente. En el primer caso, una partida de ajedrez representada mediante la sucesión de movimientos sobre el tablero se alterna con la narración verbal de distintos episodios del pasado y presente de los dos jugadores. En la segunda novela, diversos fragmentos de la partitura del movimiento adagio de la *Octava Sinfonía* de Bruckner se alternan con la narración verbal de los acontecimientos que van presenciando los protagonistas al adentrarse en un espacio simbólico llamado *praderbruckner*. Ambos modos son narrativos, puesto que comunican una sucesión de acontecimientos en el tiempo (ya de movimientos en el tablero, ya de sonidos).

La idea fundamental es que los tableros de ajedrez y la partitura forman una única entidad continua, una sucesión de acontecimientos ordenados (la partida o la sinfonía que representan) que tiene sentido en sí misma. Esta continuidad narrativa a lo largo de los elementos multimodales de la novela no está presente en las obras de Danielewski, Safran Foer, Haddon o Auster que más se han analizado, en donde la gran riqueza de recursos multimodales empleados no tiene la autonomía que supone las narraciones paralelas, sino que está incrustada o fusionada en el texto, desprovistos del cual no tendrían sentido. En *La torre herida por el rayo*, la representación gráfica de la partida de ajedrez es totalmente autónoma, hasta el punto que la novela puede leerse como comentario de ella. Como una explicación no ya técnica, sino psicológica y simbólica de cada jugada. Además, en tanto que partida de ajedrez, la novela parte de la idea del dualismo que representa este juego, algo que la alternancia de dos modos semióticos refuerza desde un nivel visual.

– Estoy más cerca del gusano revoltón, de la avispa, de la hormiga, de la termita, del piojo, del mosquito, de la cigarra. Y aunque no lo crea, la luciérnaga me ha iluminado siempre mucho más que Dios.

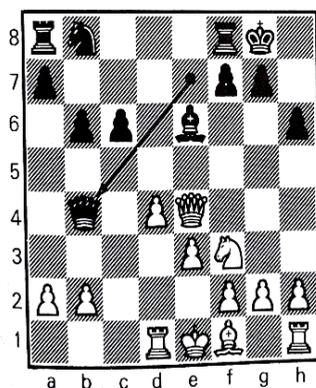
– No habla como una «criada».

– Todo lo que sé, me lo enseñó mi tío. Desde los nombres de las estrellas hasta la metamorfosis del caballito del diablo. Desgraciadamente murió, y tuve que venirme a Valencia a servir.

Soledad no creía en el pecado. Pero le estaba haciendo pecar. Con el pensamiento. Y quizás también con el deseo. Tarsis decidió súbitamente no volver a ver al Padre Benito, al que no podría confesar la noche que pasaba con Soledad.

– Ya no puedo volver a la Compañía. Mañana me marcho para Francia. No seré jesuita.

– Si se va a Francia... me animo y me voy yo también. ¿Puedo acompañarle?



143

Figura 5. *La torre herida por el rayo*, de Fernando Arrabal (1983: 143)

Lo que sucede a lo largo de la novela es que los dos modos se comentan entre sí<sup>8</sup>. La consecuencia de lo que se narra verbalmente (relativo a las vidas de los dos jugadores) tiene su correspondencia en los movimientos en el tablero. El tablero, a su vez, para quien sepa leerlo, es

<sup>8</sup>Adicionalmente, la novela contiene un tercer elemento multimodal importante. Se trata de la carta de tarot que da título a la novela y que se reproduce en la primera página. La novela es un desarrollo de la carta de tarot inicial que le da título. Esto es, un modo semiótico como comentario del otro modo semiótico principal que contiene la obra. A su vez, este entrecruzamiento de modos traza una equivalencia con el otro modo semiótico que abre y titula la novela. Este fenómeno se asemeja más al que representa, por ejemplo, *La invención de la soledad*, de Paul Auster, en donde una imagen genera y simboliza el conjunto de la narración verbal.

el reflejo de los dos mundos interiores en lid. Muestra la conjunción de psicología, política, poder y sexualidad que la novela tiene como tema principal (Podol, 1986: 263). Algunos ejemplos de ello son el triunfo de Tarsis, que se corresponde con la revelación final (en la última línea de la novela, a modo de jaque mate) de que Amary era el niño francés a quien Tarsis jugó a convertir en su esclavo cuando iban a la escuela. Se trata, por tanto, de un doble sometimiento que se da de forma paralela en las dos narraciones. Igualmente, el movimiento de ataque de la reina a b4 (Arrabal, 1983: 143) puede leerse como símbolo del paso decisivo y sin retorno que toma el protagonista al abandonar su vocación religiosa. O, en la misma línea, el fracaso de Amary cuando la partida parecía decantarse a su favor (Arrabal, 1983: 196) tiene como correlato su fracaso en la intriga política de la novela, ya que se le desenmascara como secuestrador del ministro ruso, que desde el comienzo sabemos en cautiverio. Conviene advertir que no hay una correspondencia directa entre cada secuencia verbal y cada movimiento en la partida. Se trata más bien de que ambos lenguajes apuntan hacia una serie de rasgos comunes de los protagonistas que se van construyendo y mostrando de forma progresiva y paralela.

Pero la tensión narrativa se genera también en buena medida a través de la narración multimodal. Queremos saber quién gana y queremos saber cómo van superando o cayendo en los obstáculos y celadas que el rival tiende a lo largo de la partida. El ajedrez es una intriga autosuficiente, pero, entremezclado con el discurso verbal, acaba también siendo la narración de las respectivas vidas de los dos contendientes, así como un retrato poliédrico de su psique. Y es esta interrelación multimodal lo que sin duda otorga un mayor grado de originalidad e interés a la novela.

Ahora bien, lo que se ha denominado *narración paralela* no es exclusiva de una partida de ajedrez, sino que puede realizarse a través de diversos recursos multimodales. Por ejemplo, a través de la interrelación del discurso verbal y de la partitura musical que tiene lugar en *La música del mundo*, de Andrés Ibáñez. La narración verbal se construye como correlato de la partitura reproducida. Cada elemento de la partitura tiene

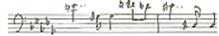
una correspondencia en el jardín por el que pasean los protagonistas, convertido en una suerte de espacialización de la música y de su progresión temporal.

volvieron de nuevo a la entrada  
—ya vais viendo cómo funciona esto... la música nos conduce a la entrada de nuevo... ahora podemos *pasear* por el jardín... en principio, haremos el mismo recorrido que antes —aunque quizá en esta ocasión lleguemos a otro lugar...  
»paseo por el jardín...  
»y, de nuevo, el motivo que conduce a lo alto del escalón de mármol



paseo por el jardín      «perspectivas» o las «vistas»  
desde lo alto del escalón

—hemos repetido, pues, el mismo recorrido que antes, dijo Otón cuando los tres estaban de nuevo en lo alto del escalón... hemos venido desde la puerta, caminando a través de la hierba, hemos subido el escalón... pero ahora sucederá algo diferente, ya que nada puede repetirse nunca exactamente igual... escuchad esa melodía de la trompa: nos conduce ahora hacia el fondo del jardín... y ahora, la melodía de los violoncelos:

(6) 

»es una melodía muy cromática, muy modulante... sugiere la vegetación algo insana, húmeda, caprichosa, del fondo del jardín... es decir, las centáureas

ahora caminaban por entre las plantas de río, las húmedas y azuladas centáureas... eran casi tan altas como ellos; sus hojas, taladradas por hambrientos escarabajos, ondeaban en las alturas o reptaban por la tierra...  
—recordad esta melodía (6), dijo Otón, la melodía del fondo del jardín... la melodía de la niebla, del río, del misterio, de las centáureas

ahora sonaban tristes melodías en tono menor

oboes y clarinetes 

una flauta 

que junto con el tema sensual y cromático (6) definían la doble naturaleza de los lugares húmedos y misteriosos: su cualidad

(4) 

volvían, caminando al lado del seto... de nuevo frente a la puerta blanca  
—la melodía que vamos a oír a continuación, señala el principio del verdadero PASEO POR LA PRADERA... es una melodía en los violines... señala la entrada en la pradera... así se entra en la pradera...

(5) 

entraron de nuevo; caminaban lentamente, cruzando la pradera en dirección al escalón central como las criaturas de un sueño  
—¿escucháis? ahora subimos el escalón... ahora ya estamos arriba... desde aquí casi hay perspectiva... vistas...



los tres habían subido al escalón de mármol... sonaba ahora la que, según Otón, era la música de la nueva altura —y les pedía incluso que «oyeran», en la música que sonaba, ese mismo punto de vista más elevado que los tres acababan de alcanzar con sólo subir a lo alto del escalón

sonaban de nuevo los temas del principio, que Otón había relacionado con los setos del jardín, los límites naturales  
—escuchad, decía obsesivamente... de nuevo el estremecimiento inicial (1), que nos conduce, en una secuencia que ya nos es familiar, al tema de los dos árboles, la armonía de la creación (3)... antes sonaba en *la mayor*... ahora, añadido con una sonrisa traviesa, estamos un poco más altos... suena un tono entero más alto: en *si mayor*... sin embargo, es una armonía imperfecta, sin raíz... en el bajo no se oye la tónica, la nota básica del acorde, sino la tercera: la primera inversión del acorde... el hombre, liberado de la piedra, quiere saltar al ángel —no llega... la idea de una profunda escisión en la cadena del ser...  
»y ahora, escuchad, suena de nuevo el motivo de la entrada en el jardín (4)...



165 164

Figura 6. *La música del mundo*, de Andrés Ibáñez (1995: 164-165).

Leer aquí implica no solo una integración de modos semióticos para seguir la narración, sino su superposición; supone rastrear las analogías existentes entre la progresión del discurso verbal y el no verbal. El narrador facilita en parte la tarea al establecer varias correspondencias,

como el motivo del *paseo por el jardín* o las *perspectivas desde lo alto del escalón* que se mencionan en la página 165. Este tipo de equivalencias manifiestas son una marca del paralelismo al que me refiero, son una pauta explícita del tipo de interacción multimodal que se está produciendo. No estamos, entonces, ante una narración que alterna la información transmitida mediante el lenguaje verbal y la que nos llega a través de otros modos semióticos, sino que ambos modos discurren simultáneamente y avanzan de la mano: las notas del pentagrama por un lado, el paseo de los personajes por otro. Lo más significativo de este recurso es que no puede identificarse con un comentario a la manera en la que un narrador describe lo que puede verse en una fotografía, como sucedía en *Todas las almas*. No es un comentario de lo que se *ve* en la partitura ni de sus propiedades técnicas, sino que la narración verbal es el contenido imaginario que se le atribuye a la música, la supuesta historia que esta narra en su progresión. El despliegue de ambos lenguajes en paralelo genera una correlación entre el avance de uno y el del otro. Así, la narración verbal ha de leerse como la imitación de la música que la partitura codifica, el paseo de los tres personajes por la *praderbruckner* es el adagio de la *Octava* de Bruckner. La interacción entre los dos modos presentes busca entonces recrear la experiencia de audición de esta obra, es decir, busca recrear un medio (la música) en otro (la literatura).

Lo que me interesa destacar es que la multimodalidad implica en estos casos el desarrollo de una narración que transcurre en paralelo a su correlato verbal. Ambas son autónomas, pero establecen una interacción clave para la construcción del significado de la novela. El paseo por el jardín de los protagonistas de *La música del mundo* no tiene sentido narrativo si no se entiende como una recreación de los distintos elementos de la música que la partitura codifica. Y, también, como una forma de dar entidad física y espacial a la música y a la lógica alternativa que esta representa en la novela, tema crucial, tal y como señala Lozano Mijares (2006). Igualmente, la caracterización psicológica que la partida de ajedrez implica no es traducible al discurso verbal, ya que lo que este último dice,

aquella lo *muestra*, adquiriendo connotaciones que sin su contraparte verbal no serían posibles y que constituyen el principal logro de la obra. Por ello, suponen una matización necesaria a la idea de que, en estas novelas, “word and image act in synchronicity, engaged in the production of a shared textual meaning” (Gibbons, 2010: 101). En un primer nivel, ambos discursos pueden verse como independientes y, por tanto, no actúan en sincronidad. Ahora bien, su inclusión en la misma novela, en la misma obra, nos obliga a interpretarlos conjuntamente y a darles un significado que integre los diversos modos en acción.

## 6. LA MULTIMODALIDAD COMO ABRASIÓN

El dibujo de las tres formas de integración aparentemente conflictiva del discurso multimodal se completa con un fenómeno al que denomino la multimodalidad como abrasión. Tomo este último término de la teorización de Daniel Albright (2014: 211) para caracterizar la interacción entre dos medios que se dan simultáneamente dentro de una obra artística. Se trata, por tanto, de un uso ampliado del concepto, ya que en la multimodalidad literaria la simultaneidad no es posible del mismo modo en el que lo es en, por ejemplo, una película en la que la imagen y la música transcurren a la vez y el espectador recibe ambos estímulos también al mismo tiempo.

La contigüidad se da cuando los dos medios parecen apuntar en una misma dirección (por ejemplo, dice Albright, cuando vemos los helicópteros de guerra en *Apocalypse Now* y suenan las Valquirias de Wagner), mientras que la abrasión se produce cuando los dos medios parecen apuntar en direcciones opuestas, generando un efecto de choque o aparente incompatibilidad que también se explota estéticamente (como cuando Fellini hace sonar esa misma música de Wagner en una escena en la que unas señoras mayores toman un té). En el caso de las novelas multimodales, hablaremos de abrasión cuando el elemento no verbal choque o entre en contradicción con la información que recibimos a través del lenguaje verbal. Para ello desarrollo, de nuevo, dos ejemplos

de la narrativa española contemporánea que representan con claridad el fenómeno: *Los inmortales*, de Manuel Vilas, y de *El hacedor (de Borges) Remake*, de Agustín Fernández Mallo.

*Los inmortales* contiene numerosos elementos multimodales. Destaca en la novela la tendencia a incluir imágenes de los personajes famosos que se mencionan con frecuencia a lo largo de ella (el Arcipreste de Hita, Robespierre o Dostoievsky, por ejemplo). Esto ha sido criticado en diversas reseñas (“una especie de novela pop ilustrada con fotos caprichosas”, Sanz Villanueva, 2012), ya que la mayoría de ellas aparece como complemento no de una écfrasis, sino de la mera mención de los distintos individuos y se percibe como gratuita. Pero es un recurso que acerca la novela a la estética de los formatos textuales digitales, donde lo habitual es encontrar este tipo de imágenes que muestran uno de los retratos o fotografías más difundidos de la persona aludida (igual que sucede en las solapas de los libros). Cerca ya del final de la novela, este principio se modifica sustancialmente. Virgil y Fede (Virgilio y Federico García Lorca) pasean por la playa, donde se encuentran con tres veraneantes llamados José María Aznar, Felipe González Márquez y Leticia Ortiz Rocasolano (Vilas, 2012: 166-167).

166

Siguieron paseando por Cambrils. Caminaron por el puerto. Se fueron hasta el faro. El mar estaba tranquilo. Cambrils parecía un paraíso. Todos los turistas estaban felices y sonrientes. Había mujeres hermosas en todas las terrazas. Mujeres alemanas, que medían uno ochenta, rubias y resplandecientes. Calzaban un 43. Parecían varones secretos.

—Siempre he creído que éste sobra —dijo Virgil, señalando el mar con el dedo índice—. Su finalidad es recordarnos el Terror. Y eso que yo lo amo profundamente. Amo el mar, claro. Es hermosísimo. Pero sobra. No era necesaria su presencia. Con los ríos hubiera sido suficiente. La creación del mar es un extravío de la inteligencia de los dioses. No te apures, Fede, a los inmortales se nos permite criticar a los dioses, si es que existen.

Siguieron paseando y Virgil fue adivinando el nombre y la fecha de defunción de todos los turistas con quienes se fueron, azarosamente, encontrando:

Primer turista: José María Aznar López, nacido en Madrid el 15 de septiembre de 1959, morirá en Madrid en 2049.



167

Segundo turista: Felipe González Márquez, nacido en Madrid el 9 de febrero de 1965, morirá en Madrid en 2061.



Tercer turista: Letizia Ortiz Rocasolano, nacida en Barcelona en 1976, morirá en Barcelona en 2073.



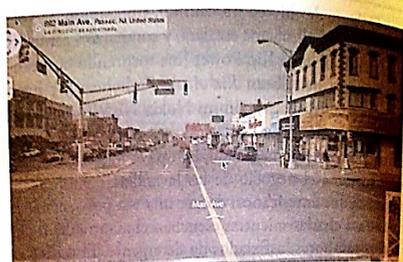
Virgil se quedó pensativo y dijo: «Es un tanto aburrido esto de la adivinación en España, tu querido país, Fede, pues casi todo el mundo ha nacido o en Madrid o en Barcelona y la longevidad es ya pura rutina biológica, una longevidad de derechas, diría yo;

Figura 7. *Los inmortales*, de Manuel Vilas (2011: 166-167).

Las fotografías no permutables que acompañan a la mención de cada uno de estos personajes, sin embargo, chocan frontalmente con la expectativa del lector. Todo el que comparta el contexto cultural apropiado será consciente de que la imagen y el texto apuntan a individuos muy distintos, generando una sorpresa que constituye uno de los mecanismos expresivos que la novela pone en juego. Los individuos retratados sencillamente no son los que el texto nombra. Pero esto no lo dice ni el texto ni la imagen, sino el entrecruzamiento de ambos. La abrasión puede tener efectos y funciones muy diversas en diferentes obras. En este caso, se suma al sentido del humor particular y heterodoxo que se despliega durante todo el libro y al tipo de broma desmitificadora a la que el autor es proclive. Además, abunda en el componente autoficcional del texto, uno

de cuyos personajes es “el escritor español Manuel Vilas (1962-2051)” (Vilas, 2011: 195), autor de obras que llevan el mismo título que las que el autor empírico ha publicado. Esto se debe a que la segunda fotografía, correspondiente a Felipe González Márquez, es la del propio Manuel Vilas (autor empírico). La novela no señala este hecho en ningún momento, si bien el rostro puede identificarse con facilidad, no solo porque hayamos visto o buscado imágenes del autor a través de internet u otros medios, sino porque en la solapa del libro podemos encontrar una foto del autor en donde se aprecia con claridad que se trata del mismo individuo que responde al nombre de un expresidente del gobierno. Además, es un recurso que Vilas ya había empleado en *España*, tal y como analiza Gómez (2015). Juego autoficcional o simple broma, lo que aquí me interesa destacar es que la relación entre los modos semióticos presentes es de mutua abrasión. Hay una incompatibilidad en sus respectivos contenidos que se construye a partir del hecho de que la fotografía se entiende como una ampliación del texto, como una presentación no lingüística del individuo aludido.

*El hacedor (de Borges) Remake*, de Agustín Fernández Mallo, presenta otra coyuntura que deriva también hacia el choque de los modos semióticos en juego. Como el título evidencia, el libro es una reescritura de la obra homónima de Borges y, en tanto que tal, mantiene la estructura externa y los títulos de todas las piezas. En la primera parte de *Mutaciones*, narración más extensa de la obra de Mallo (no de la de Borges), un narrador en primera persona emprende un viaje por Passiac, condado estadounidense en Nueva Jersey, siguiendo los pasos del artista Robert Smithson, que realizó ese mismo viaje equipado con una cámara de fotos que dio testimonio de ello, en 1967.



Fotografía n.º 8

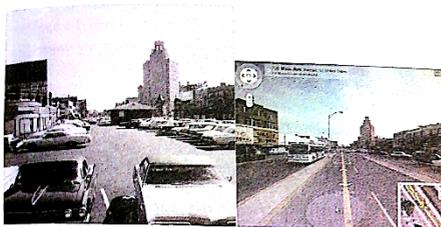
Finalmente el camión toma el desvío hacia la derecha (foto n.º 9); por algún motivo eso me alivia. El camión se pierde mientras a lo lejos veo la majestuosa M de McDonald's, su familiaridad representa para mí un alivio añadido.



Fotografía n.º 9

En ese momento giro sobre mis talones, y veo un edificio en el que no había reparado, relativamente alto y antiguo, y reconozco al momento una foto que hizo Smithson, una panorámica de la calle.

68



Fotografía n.º 10

Bajo el asfalto de esta calle, afirma Smithson, se encuentra una vieja vía de tren que divide a la ciudad en dos. También dice que ese aparcamiento de la foto es un monumento que divide a la ciudad en dos, como si fuera un espejo. Disparo mi cámara (foto n.º 10).

Salvo ese edificio alto del fondo y sus casas adyacentes, todo ha cambiado. Pero, de alguna manera, tengo la sensación de que todo sigue igual, como si la personalidad de un lugar la otorgan las fotografías, como si las fotografías valieran no para distinguir y clasificar épocas sino para buscar la constante de una ecuación que involucra al tiempo y al carácter. De alguna manera, mi fotografía y la de Smithson, me digo, son también espejo la una de la otra.

#### TERCERA PARADA: GOLDEN COACH DINER

El sol ha vuelto a salir, bebo un trago de agua, continúo caminando hacia el Golden Coach Diner, la 3.ª parada de Robert Smithson, mientras releo el artículo original, en el que él afirma:

69

Figura 8. *El hacedor (de Borges), Remake*, de Agustín Fernández Mallo (2011: 68-69).

A las fotos que Smithson tomó en 1967 se le van añadiendo las que toma el narrador del relato, a la vez que comenta lo que ve y a dónde va dirigiendo sus pasos. Esto, en sí mismo, sería la base de una narración multimodal que contrastaría dos conjuntos de fotografías dispuestas a medida que la narración verbal progresa. Pero hay algo más. Mientras que el discurso verbal presenta el viaje como un desplazamiento físico, *real*, del narrador, a través del territorio descrito, las imágenes dinamitan esta idea. “Preparo el material, me aseguro de que el teléfono móvil tiene suficiente batería como para hacer una buena colección de fotos de la caminata” (Fernández Mallo, 2011: 58). Conforme lee, el lector no puede

evitar preguntarse qué caminata es esa, ya que el narrador está sentado frente a su ordenador y las imágenes que presenta son fotos que muestran la pantalla de este y que corresponden a Google Earth. Y, aún más, cómo es posible la interacción con un vigilante que se describe unas páginas después:

*Intento dar un paso al frente y veo que no puedo, una línea amarilla en el asfalto, en la que pone Main Ave, parece organizar el tránsito de peatones [...], y me impide ir más allá, atravesarla. No es un aviso, no es una prohibición, en una imposibilidad física, como si un “campo antihumanos” me repeliera cada vez que intento aproximarme. Un tipo que está al otro lado de la línea, junto a un camión, un vigilante, supongo, me mira y me dice que mi intento es vano, que ni desde que él está ahí, ni antes, alguien ha conseguido traspasar esa línea. Sólo la pueden traspasar objetos, no personas, me dice” (Fernández Mallo, 2011: 72).*

El diálogo con este individuo se prolonga en algunos párrafos posteriores, hasta el punto de que el vigilante “se ríe de mí con grandes carcajadas” (Fernández Mallo, 2011: 73). Esto implica una interacción del narrador con el personaje que las fotografías contradicen, ya que, como es evidente, no es posible establecer ningún diálogo con los paseantes de las calles congeladas de Google Earth. Por otro lado, la descripción verbal de la situación es deliberadamente ambigua: procede en todo momento de forma que ambos planos de la experiencia (el del viaje que implica un desplazamiento físico y el del viaje a través de Google Maps y Google Earth) puedan solaparse. Continuar, girar sobre los propios talones, descender, confundirse de camino o dar un paso al frente son verbos que tienen sentido desde las dos perspectivas. La consecuencia de esto es que la experiencia digital a través de la interfaz parece fusionarse con la experiencia corporal. La tecnología se incorpora al sujeto, se presenta como una extensión de su

cuerpo y de sus sentidos. Lo que aquí pretendo, no obstante, no es tanto profundizar en esta idea, que nos llevaría muy lejos de los objetivos de este trabajo, sino mostrar cómo la multimodalidad y el choque entre la información que transmiten los distintos modos en juego está anclada en el núcleo de la propuesta estética de la obra, que continuamente percute intentando desestabilizar nuestra percepción de lo que es real y lo que no, así como poner en jaque la identificación de lo virtual con lo irreal o inexistente, siguiendo de este modo la estela de las pesquisas metafísicas borgeanas. El relato desarrolla una abrasión continua entre la narración del viaje y las imágenes del mismo matizada por los indicios textuales que nos muestran que el narrador está frente a su ordenador (sería aún más violenta si en ningún momento el discurso verbal apuntara a esta circunstancia). Y asimilar este choque no es algo accesorio: remite al núcleo de la poética del autor, esto es, está totalmente integrado en la construcción del sentido del texto.

## 7. CONCLUSIONES

Este trabajo ha puesto de manifiesto tres casos en los que se plantean dificultades para integrar la multimodalidad con la narración lingüística. En el primero, por su aparente redundancia; en el segundo, por su independencia y desarrollo paralelo; en el tercero, por el choque y conflicto que se genera entre lo visual y lo verbal. Recurriendo a un modo de expresión gestual muy habitual en la comunicación humana, puede decirse que en el primer caso la multimodalidad parece limitarse a asentir al modo verbal; en el segundo, encogerse de hombros ante él y desarrollarse por su cuenta; en el tercero, negar con vehemencia.

Ahora bien, se ha mostrado asimismo que esto no significa que los modos no lingüísticos estén desligados del modo lingüístico dominante, dado además que la búsqueda de unificación de los diversos estímulos e información es una herramienta fundamental en la interpretación de una obra, a la que el lector busca dar sentido de manera global. Ninguno de

los casos de multimodalidad analizados resulta superfluo, ya que todos implican una ruptura de la linealidad de la lectura en un doble sentido. En uno literal, obliga a una atención que rompe la sucesión de líneas iguales y niveladas que habitualmente constituye la lectura de un texto. Al incluir una imagen, o un diagrama, o una tipografía distinta, la novela deja de ser un encadenamiento de elementos semejantes para requerir, también, otro tipo de atención. Además, en un sentido figurado, la interpretación deja de basarse en la sucesión totalmente ordenada y preestablecida de signos homogéneos y requiere que el lector realice una síntesis creativa, asignando el lugar o la parte del texto a la que afecta la multimodalidad, así como el tipo de relación que guarda con ella. Por eso, la noción de permutabilidad que se ha expuesto es particularmente importante para el análisis de cualquier elemento multimodal concreto.

Varias cuestiones surgen de la problemática desarrollada: ¿qué otras estrategias y formas de relación entre los modos se dan dentro de una novela en un sentido más amplio?, ¿es posible trazar una taxonomía de ello? Por otro lado, ¿puede argumentarse que alguna de estas obras pone en cuestión cuál de los modos es el predominante?, Además, en tanto que parte de la ficción narrativa, la multimodalidad es susceptible de un análisis narratológico. La cuestión de quién *narra* los elementos multimodales es un aspecto que requiere mayor desarrollo crítico.

Asimismo, este artículo permite realizar una primera cala en el análisis de la multimodalidad en los diferentes universos narrativos de los distintos autores españoles que la practican. En este sentido, se trata de un fenómeno que podría incluirse en las líneas de la narrativa española contemporánea que señalan autores como Gracia y Ródenas (2011). A la vez, se ha buscado desvincular el fenómeno de estéticas, escuelas o autores concretos, tratando de poner de manifiesto su diversidad y carácter global e intergeneracional. A la luz de todo esto, parece claro que la novela multimedial no es una moda, ni tampoco el producto de un prurito vanguardista minoritario y circunscrito a unos pocos autores.

Finalmente, cabe afirmar que todas estas cuestiones nacen de la

nueva lectura que este trabajo permite hacer de la afirmación de Baldry y Thibault:

*Multimodal text integrate selections from different semiotic resources to their principles of organization. [...] These resources are not simply juxtaposed as separate modes of meaning making but are combined and integrated to form a complex whole which cannot be reduced to, or explained in terms of the mere sum of its separate parts* (Baldry y Thibault: 2006: 18).

Las novelas desarrollan formas y estrategias para separar los “modos de generar sentido”, o para enfrentarlos entre sí, o para que parezcan redundantes, pero el resultado sigue siendo el mismo, esto es, su integración en un todo que es más complejo que la suma de sus partes y que no puede explicarse solo a través del análisis de estas. Este trabajo ha mostrado distintas vías para plantear un enfoque conjunto, incidiendo en cómo se da la paradoja de que su aparente choque es parte de su integración, su pretendida desconexión, una estrategia de engranamiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRIGHT, D. (2014). *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven and London: Yale UP.
- ARRABAL, F. (1983). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Destino.
- BALDRY A. & THIBAUT, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis*. Londres y Oakville: Equinox.
- BATEMAN, J.; WILDFEUER, J. & HIIPALA, T. (2017). *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlín y Boston: De Gruyter Mouton.
- DOLOUGHAN, F. J. (2011). *Contemporary Narrative. Textual*

- Production, Multimodality and Multiliteracies*. Londres y Nueva York: Continuum.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2011). *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfaguara.
- GIBBONS, A. (2010). "I Contain Multitudes: Narrative Multimodality and the Book that Bleeds". En *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Ruth Page (ed.), 99-114. Londres y Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2012). "Multimodal literature and experimentation". En *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Joy Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), 420-434. Londres y Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2014). *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GÓMEZ, S. (2015). "Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 3.1, 155-169.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- GRECO, B. (2014). *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela. I romanzi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- GUEL BENZU, J. M.<sup>a</sup> (1977). *El mercurio*, Ana Rodríguez Fischer (ed.). Madrid: Cátedra.
- HALLET, W. (2008). "Visual Culture und Literatur: Multimodale Romane, Literaturunterricht und Literaturdidaktik". *FLuL-Fremdsprachen Lehren und Lernen* 37, 141-153.
- \_\_\_\_ (2009). "The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration". En *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Sandra Heinen y Roy Sommer (eds.), 129-153. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_ (2015). "Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel. En *Handbook of Intermediality: Literature – Image –*

- Sound – Music*, Gabriele Rippl (ed.), 637-651. Berlín y Boston: De Gruyter.
- IBÁÑEZ, A. (1995). *La música del mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- JARDIEL PONCELA, E. (1989). *La tournée de Dios*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_ (1990). *Amor se escribe sin hache*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1992). *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Madrid: Cátedra.
- JEWITT, C. (2014). “Introduction to Part I”. En *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis, Second Edition*, Carey Jewitt (ed.), 11-14. Londres y Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_ (ed.) (2014). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis, Second Edition*. Londres y Nueva York: Routledge.
- JEWITT, C., BEZEMER, J. & O’HALLORAN, K. (2016) *Introducing Multimodality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KRESS, G. (2009). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KRESS, G. y LEEUWEN, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Hodder Arnold.
- LOZANO MIJARES, M.P. (2006). “Andrés Ibáñez o la novela española posmoderna”. *Revista de Literatura* 68.135, 221-246.
- MAZIARCZYK, G. (2013). “From Metareference to Storytelling: Multimodality in Contemporary American Fiction”. *Roczniki Humanistyczne* 61, 281-295.
- MARÍAS, J. (2006). *Todas las almas*. Madrid: Debolsillo.
- \_\_\_\_ (2002). *Tu rostro mañana I, Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- MODE (2012). *Glossary of multimodal terms*. Disponible en línea: <https://multimodalityglossary.wordpress.com/> [01/03/2018].
- MUSSETTA, M. (2014). “Semiotic Resources in The Curious Incident of the Dog in the Night-Time: The Narrative Power of the Visual in

- Multimodal Fiction”. *MATLIT* 2.1, 99-117.
- \_\_\_\_ (2016). “La Ficción Multimodal: breve recorrido teórico y principales supuestos actuales”. En *De la imaginación a la representación*, Cecilia Saleme (ed.), 100-122. Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- NØRGAARD, N. (2010). “Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*”. En *New Perspective on Narrative and Multimodality*, Ruth Page (ed.), 115-126. Londres y Nueva York: Routledge.
- PAGE, R. (2010). “Introduction”. En *New Perspective on Narrative and Multimodality*, Ruth Page (ed.), 1-13. Londres y Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_ (ed.) (2010). *New Perspective on Narrative and Multimodality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- PODOL, P. L. (1986). “Chess as Plot, Theme and Structure: Fernando Arrabal’s *La torre herida por el rayo*”. *Hispania* 69.2, 262-266.
- RAJESKY, I. O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités* 6, 43-64.
- RÍOS, J. (1992). *Larva*. Barcelona: Mondadori.
- RIPPL, G. (ed.) (2015). *Handbook of Intermediality. Literature — Image — Sound — Music*. Berlín y Boston: De Gruyter.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2002). “Los inmortales. Manuel Vilas”. *El Cultural*. Disponible en línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-inmortales/30406> [01/03/2018].
- VILAS, M. (2009). *Aire Nuestro*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2012). *Los inmortales*. Madrid: Alfaguara.
- VILLEGAS, J. C. (2012). “Hibridación genérica, digresión y autorreferencialidad en la obra de Roberto Bolaño”. En *Metanarrativas hispánicas*, Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz (eds.), 11.24. Münster: LIT.
- WOLF, W. (2013). “(Inter)mediality and the study of literature”. En *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative*

*Cultural Studies*, Steven Tötösy de Zepetnek (ed.), 19-31. West Lafayette: Purdue Scholarly Publishing Services.

\_\_\_\_ (2002). "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart (eds.), 13-34. Amsterdam: Rodopi.

\_\_\_\_ (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam y Atlanta: Rodolpi.

ZILCOSKY, J. (2008). "Writing Travel". En *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey*, John Zilcosky (ed.), 3-21. Toronto, Buffalo y Londres: University of Toronto Press.

Recibido el 18 de abril de 2018.

Aceptado el 6 de junio de 2018.

***CHRONIQUE D'UN DISCOURS SCHIZOPHRÈNE,*  
DE NEJIA ZEMNI Y SU TRASLADO A LA ESCENA EN *JUNUN*,  
DE JALILA BACCAR Y FADHEL JAÏBI**

*CHRONIQUE D'UN DISCOURS SCHIZOPHRENE,*  
OF NEJIA ZEMNI AND HIS TRANSFER TO THE SCENE IN *JUNUN*,  
BY JALILA BACCAR AND FADHEL JAÏBI

**Aicha HAROUN YACOUBI**

Université Ibn Zohr (Agadir-Marruecos)

aichayaco@hotmail.com

Para el Prof. José Romera Castillo,  
maestro y amigo.

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar las operaciones de traslado de *Chronique d'un discours schizophrène*, una novela autobiográfica de Nejia Zemni, a un constructo dramático como es *Junun*, propuesta dramática y escénica de Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi.

**Palabras clave:** Adaptación. Teatralidad. Narratividad. Nejia Zemni. Jalila Baccar. Fadhel Jaïbi.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the transfer operations of

*Chronique d'un discours schizophrène*, an autobiographic novel by Nejia Zemni, to a dramaturgical construct such as *Junun*, a dramatic and scenic proposal by Jalila Bacar and Fadhel Jaïbi.

**Key Words:** Adaptation. Theatricality. Narrativity. Nejia Zemni. Jalila Bacar. Fadhel Jaïbi.

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde mediados del pasado siglo, los artistas y dramaturgos del Norte África y de Túnez, en particular —los textos que abordaremos son tunecinos—, conciben la escritura dramática y escénica como una búsqueda de nuevos elementos que enriquezcan el panorama teatral contemporáneo. Este fenómeno se inicia en Túnez en un período de transición y post-proceso de Independencia en los años 60-80. Los dramaturgos en los años sesenta<sup>1</sup> intentan regenerar el teatro mediante la creación de nuevos grupos de diversas tendencias y métodos que confluirán en el Teatro Independiente<sup>2</sup> prestigiando el panorama teatral de finales del siglo pasado y comienzos del S. XXI.

---

<sup>1</sup>A partir de los 60, período en que se consolida un teatro propiamente magrebí con fines artísticos y de otra envergadura, el hombre de teatro ya no se contenta con imitar a los clásicos y emprende una labor basada en la experimentación de nuevas formas y lenguajes. Retoma aquellos elementos propios de su cultura bajo las premisas de directores y autores occidentales como: J. Grotowski, B. Brecht, C. Stanislavsky, A. Artaud, S. Beckett, E. Ionesco o L. Pirandello, entre otros.

<sup>2</sup>La nueva corriente vanguardista surgida en los 80, según Abi Sahb (1996: 26), tenía como objetivo “la liberación de un cierto complejo de inferioridad cultural, que se proyectaba en una exposición superficial de la propia identidad. Los creadores en su mayoría rechazan el texto a favor del espectáculo [...] Pareciera que el cuerpo, siempre un elemento reprimido en favor de la palabra en el contexto de la cultura árabe, volviera a recuperar su importancia [...] La pertenencia a una corriente que ha roto con la literatura y la moral tradicionales, dando una máxima prioridad a los elementos visuales, espectaculares, escenográficos, artísticos”.

Esta búsqueda de formas y lenguajes se manifiesta también en la práctica de la traslación inter-genérica<sup>3</sup>, aquella que, según Ignacio Apolo (2010: 34), toma un texto-fuente de género no teatral (en este caso, de narrativa) para hacer su versión escénica, muchas veces volcándola primero a un texto dramático, una obra escrita diseñada para su montaje teatral.

La transposición inter-genérica o “el cruce de prácticas estéticas”, según Fernández Chapo (2010: 18), ha constituido una de las marcas fundamentales de la renovación del teatro contemporáneo. Y afecta a dramaturgos que apuestan fuertemente a una verdadera deslimitación de sus fronteras y generan, por ende, fenómenos de teatralidad que presentan indagaciones de suma complejidad vinculadas a la apropiación de diversas prácticas estéticas.

En lo que respecta a las indagaciones e investigaciones acerca de esta práctica fronteriza entre un género y otro, especialmente entre la narrativa y el teatro, cabe mencionar a título de ejemplo —por constituir este, una referencia metodológica y guía imprescindible para todos los que nos dedicamos a la investigación teatral—, Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI (2008), volumen en el que Romera Castillo<sup>4</sup>, recoge los trabajos de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos y Jerónimo López Mozo, sobre adaptaciones de novelas llevadas a la escena así

---

<sup>3</sup>Aclaremos que el trasladar un texto de narrativa al género dramático es una tarea que se ha llevado a cabo desde el nacimiento del propio teatro en la Antigua Grecia. Los primeros autores hicieron la transposición de relatos míticos, cuentos, leyendas, epopeyas, etc. Desde la Antigüedad, los dramaturgos regresan constantemente al legado de transmisión oral y literaria para alimentar el relato dramático de temas, personajes e historias. En razón a esto, y teniendo en cuenta el contexto geo-histórico, social y artístico del Norte África y de Túnez en particular, cabe resaltar que son países donde la práctica de la traducción, la transposición o adaptación, se ha dado de forma muy arraigada y ha incidido en la construcción de una Literatura y de un Teatro nacionales. *Vid.* “Discursos en torno a los orígenes del teatro en el Magreb”, en *Dramaturgias femeninas en el Magreb* (Haroun Yacoubi, 2012: 42-47).

<sup>4</sup>Cabe mencionar que este volumen, editado por Romera Castillo, es el resultado de lo tratado en el XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, celebrado en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia Madrid, del 13 al 15 de diciembre de 2007.

como ensayos de investigadores que examinan las relaciones entre ambos lenguajes: Marga Piñero, Laura López Sánchez, Ana Corbalán, y Juan Carlos Romero Molina, que indagan en este fenómeno de presentar obras en formatos de novela, teatro y cine. También destacamos los ensayos realizados por estudiosos como: Ignacio García May, “Dramaturgia de textos no dramáticos” en *Manual de dramaturgia* (2016: 247-273); Juan Mayorga, “Misión del adaptador” en *El monstruo de los jardines* (2001: 61-66); la estudiosa y dramaturgista Anna Yukelson, “Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)” (2010: 31-33); el dramaturgo y académico, Ignacio Apolo, “Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia” (2010: 34-39); o el autor de “Literatura/Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino” (2010: 17-23) y “¿Adaptación, transposición y/o versión?” (2010b: 167-171), ambos artículos del también universitario y dramaturgo Gabriel Fernández Chapo. Y, por último, citamos a Sanchis Sinisterra, dramaturgo y ensayista que indaga sobre la frontera entre textualidad y teatralidad y en cuyas premisas, entre la de otros arriba mencionados, nos basaremos para elaborar el presente artículo. A modo de ejemplo, destacamos dos de sus ensayos: “Itinerario fronterizo” o “Narratividad y teatralidad. (Bartleby, el escribiente)”, en *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* (2002) y *Dramaturgia de textos narrativos* (2014), en los cuales profundiza en cómo enfrentarse a la dramaturgia de textos creados para la narrativa partiendo de su experiencia en los talleres que ha impartido.

## **2. RELACIÓN INTER-GENÉRICA: DEL TEXTO NARRATIVO A LA OBRA TEATRAL**

En transposición inter-genérica o adaptación de un texto de narrativa a otro teatral, se parte de un texto fuente cuya especificidad es el signo lingüístico. Es un proceso que Patrice Pavis, en su *Diccionario de*

*teatro* define como:

*Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos. El relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial (Pavis, 1983: 23).*

En “Misión del adaptador”, Juan Mayorga (2001: 61-66), sostiene que la adaptación supone un proceso de traducción entre textos relacionando de este modo, la adaptación con la traducción. Según este, el adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. Tanto Mayorga como Pavis, aúnan ambos conceptos. No obstante, y teniendo en cuenta los límites que conlleva el término *traducción* en relación con el de *adaptación*, Manuel Gómez García en su *Diccionario Akal de Teatro* especifica que:

*La adaptación, por sus características, puede subvertir en todo o en parte la obra o el texto utilizado como punto de partida. Así, un adaptador, de acuerdo al objetivo que se trace, llega en ocasiones a modificar no sólo aspectos formales (número de personajes, escenografía y luminotecnia; estructura de actos, cuadros y escenas; marcos temporal e histórico, etc.) sino incluso el argumento, la intencionalidad y el sentido de la obra (Gómez García, 1997: 21).*

Esta tarea como apunta Ignacio García May en “Dramaturgia de textos no dramáticos” (2016: 247-274), es una labor más compleja de lo que puede parecer. Pese a que Pavis apunta que “sólo cambian la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas” (Pavis, 1983: 23), el proceso conlleva, como acabamos de mencionar, la complejidad de todo

acto de mutación. Tal como señala Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003: 15-17), la limitación de la dramaturgia se da por la propia estructura discursiva del texto fuente y de las leyes que rigen un texto de narrativa y aquellas que rigen un texto dramático. El hacer migrar el relato del territorio de lo literario hacia el territorio de lo dramático, no debería de reducirse a una operación de escritura de conversión, sino de creación como señala Ana Yukelson, la cual afirma que:

*Los dramaturgos no pretenden adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que logran promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria puede emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética* (Yukelson, 2010: 32).

Se trata de un trabajo de *reescritura* —como explicaremos abajo— que se aleja de la simple copia o la transformación formal y en cuyo proceso, el adaptador tiene que identificar los elementos trasladables o susceptibles de ser trasladados. En dicho proceso se debería realizar lo que Sanchis Sinisterra, en su ensayo “Itinerario Fronterizo”, en *La escena sin límites* (2002: 39-45), denomina *una doble traición*: “desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas para redituarlo en las fronteras de la alteridad”. La adaptación en clave de *traición*, explica Ana Yukelson (2010: 32) al referirse a este término, permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, subtemas, las libertades de sus formas expresivas, el humor, la intención crítica, el lirismo ocasional, las contradicciones de los personajes, el realismo, etc. Esta visión coincide parcialmente de aquella por la que profesan Juan Mayorga o Jacques Copeau. Este director de escena francés, y también uno de los referentes de la escena europea del S. XX, en su búsqueda del dramaturgo ideal, aboga por una rigurosa fidelidad a los textos originales descartando así la posibilidad de nuevas lecturas por parte de los directores de escena que puedan generar creaciones originales. Para Copeau (2002:

299-302), “el gran poeta ha trazado todas las vías por donde debe pasar el gran intérprete [...] Nuestra misión es seguir el diseño de su obra, no dislocarlo; llenar su molde, no hacerlo estallar”.

Al respecto y para Sinisterra, citado por Xavier Puchades en “Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura” (2004), el enfrentarse a la dramaturgia de un texto narrativo ajeno, estimula la alteridad, noción necesaria para la creación, generador del diálogo entre lo individual y lo colectivo. Se trata, pues, de establecer un diálogo, no de acallar la voz del texto original con la nuestra, de apropiarnos de sus personajes o situaciones para hacerles decir cosas que no dicen. Esto nos remite a la cuestión de fidelidad del segundo autor o los grados de fidelidad en relación al texto de referencia. El texto narrativo —explica el dramaturgo y director de Teatro Fronterizo coincidiendo así con Copeau en su reivindicación del texto literario-dramático—, no es una excusa para realizar un texto teatral original completamente diferente —aunque se pueda hacer— sino que este forzará al dramaturgo a trasvasarlo al género teatral con la mayor fidelidad posible. Por lo tanto, se trata de descubrir el grado de teatralidad latente que contiene un texto narrativo.

Teniendo en cuenta esta premisa, el texto derivado —o en términos de Gérard Genette (1962), el hipertexto—, vehicula una voz anterior, la del autor inicial que subyace implícita en la materia textual. O sea, lo que en términos de Sanchis Sinisterra (2003: 21) sería *teatralizar la textualidad originaria*. Esta operación requiere de un conocimiento en narratología para realizar un análisis previo del hipotexto, tal como apunta el que fuera inventor del polémico concepto de *narraturgia*:

*Quiero decir que preguntándonos cómo narra Ibsen (o Büchner o Sófocles o Calderón o Marlowe o Valle-Inclán o...), analizando el modo en que tal o cual texto articula su fábula con los parámetros temporales, espaciales, discursivos, etc., resultarían quizás mejor comprendidos los mecanismos de la acción dramática y, con ellos, los recursos específicos de su teatralidad, las claves*

*de su funcionamiento escénico, la estructura apelativa (en la terminología de Wolfgang Iser) que lo conecta con el receptor* (Sanchis Sinisterra, 2006: 20).

Hacemos un inciso para aclarar que al emplear el término *reescritura*, tenemos en cuenta los límites que conlleva el de *traducción* diferenciándolo claramente del de *adaptación*, así como la ambigüedad conceptual entre *adaptación* y *versión* que como explica Ignacio García May en “Dramaturgia de textos no dramáticos” (2016), se trata de una simple cuestión terminológica —coincidiendo con Javier Huerta Calvo (2005) que en su diccionario los aúna y los distingue claramente del de *refundición*— ya que ambos términos aluden a la transformación de un texto en otro.

Pese a que intentamos no detenernos en elucubraciones teóricas que definen los límites entre un término y otro —ampliamente tratados por estos teóricos o por Fernández Chapo en “¿Adaptación, Transposición y/o versión?” (2010b: 167-171)—, consideramos que ambos conceptos se reducen al ejercicio de la mimesis<sup>5</sup>. Es decir, el proceso de *reescritura*

---

<sup>5</sup>El paso de un código literario de narrativa, poesía u otro género a otro que es teatral, conlleva una interpretación del texto inicial lo que comúnmente se conoce por el texto escrito (T) a otro de la Representación. Esto supone operar sobre las estructuras subyacentes en el texto original transformando lo específicamente literario de carácter lingüístico y abstracto a otro texto también lingüístico y abstracto donde radica la marca *teatralidad*, en tanto que proceso de ordenación de los elementos operativos destinados a la materialización en el espacio. En este proceso actúa lo inherente a lo espectacular que entendemos a partir de su funcionalidad en la puesta en escena. No es un trabajo de traducción ya que supondría la relación de dependencia del segundo nivel a un primero que es el texto original, aunque siempre implica que es la fuente. Si mantenemos el término *traslación*, quiere decir que el primer nivel es el original mientras que el otro es una imitación; no obstante, dicho proceso conlleva más complejidad en el sentido de que se trata del paso de un código literario en narrativa a otro literario teatral por lo tanto de un texto a otro en cuyo resultado se aprecia que se trata de dos obras distintas. Ya no se trata de mimetizar sino de transformar un texto que posee unas características particulares donde subyace la teatralidad como rasgo distintivo. Se mantiene el tema o motivo, la justificación del acontecimiento, se respeta los límites crono tópicos en los casos más extremos de una fidelidad intencionada a este primer nivel. Sin embargo, lo que se lleva a escena es una obra

conlleva un proceso de semiosis sugerido por el autor del hipotexto. La organización imaginaria de los diferentes acontecimientos y su desarrollo como situación dramática que genera la acción, la determinación del espacio-tiempo reducido a lo representable en el presente inmediato del teatro, el tratamiento de los personajes, lo que en suma definimos como la condensación de información que en la estructura del relato se halla dilatada. Consiste en una representación previa o la ordenación de la acción en cuanto el flujo narrativo y en el que se basa el que reescribe el texto. Este, en su proceso de escritura, vuelve a este punto originario de la creación y a su creador. El que reescribe lo hace partiendo de la idea inicial o primaria captando la esencialidad del texto —o sea, aquello que Roland Barthes en *Ensayos críticos* (1978) y Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro* (1983), entre otros, denominan la especificidad narrativa o narratividad para volcarla en lo dramático y espectacular—, y la transmite según las motivaciones estéticas e ideológicas en una estructura teatral. Esto es, como mencionamos arriba, dotar de teatralidad un texto. Esta intervención inter-genérica, según Sinisterra, en “Franz Kafka”, en *La escena sin límites* (2002: 103), la define en cuanto proceso, en el cual “se concretan en relaciones interpersonales caracterizadas por la *conflictividad*, la *progresividad* y manifiestas mediante la *dialogicidad* y la *gestualidad*”.

Pues bien, en razón a lo dicho y atendiendo a las teorías en torno a la deslimitación entre literatura y teatro, entre un género y otro, entre narratividad y teatralidad, así como las premisas y metodologías a las que se acogen los dramaturgos para realizar el proceso de translación o adaptación inter-genérica que también denominamos reescritura del dramaturgo, hacemos un inciso para explicar que en los epígrafes a continuación nos centraremos en definir el traslado de *Chronique d'un discours schizophrène* y su reescritura teatral partiendo de dos cuestiones:

La primera, está relacionada con las motivaciones y la elección

---

diferente por el funcionamiento y la interacción de los elementos puestos en evidencia por el dramaturgo y director de escena.

del texto de referencia. Si bien los dramaturgos regresan constantemente a la narrativa como fuente para abastecer el género dramático de temas, historias y personajes; cabe preguntarse por las motivaciones que mueven al dramaturgo para elegir un texto u otro. Estas motivaciones para Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi, pueden ser de dimensión ideológica y estética, siendo estas las que en definitiva señalarán las operaciones de transposición acometidos para el traslado.

Son estas operaciones en las que nos centraremos intentando poner de relieve aquellas que han sido susceptibles de ser trasladadas de *Chronique* para componer y organizar una estructura dramática destinada a la Representación como es *Junun*. Una tarea en la cual, y según Patrice Pavis (1983: 23), todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, *montaje*, *collage* de elementos externos, modificación de la conclusión, etc.

### **3. CHRONIQUE. RETRATO DE UNA ESQUIZOFRENIA COLECTIVA**

*Chronique d'un discours schizophrène* (1999) es fruto de la experiencia clínica de Nejia Zemni (Túnez, 1939) con uno de sus pacientes. Esta psicoanalista y escritora es una de las últimas utopistas presa de múltiples contradicciones con el sistema hospitalario, la ética de sus colegas en la institución psiquiátrica y el procedimiento anticuado e inhumano con que se trata a los pacientes. Para la autora, el tratar a su paciente fuera del recinto hospitalario es el único medio de trascender sus vivencias en el hospital y dar un sentido a su vida personal y profesional. En un recorrido de quince años, Zemni narra las distintas etapas desde que su paciente, un joven analfabeto de veinticinco años de edad enfermo de esquizofrenia y sífilis, al que ella nombra con una inicial N. —Nun en la obra—, acudiera en 1978 a su despacho en el psiquiátrico Razi en Túnez. Es

un relato autobiográfico —tal como ella afirma en sus entrevistas y también se explicita en el paratexto de la obra de teatro— narrado en primera y tercera persona y basado en las observaciones de una terapia difícil por las interrupciones, el entorno familiar del paciente y el cuerpo médico. La psicoanalista fue anotando en un cuaderno durante años las distintas etapas, las recaídas, los altibajos. Es un recorrido durante el cual —según Fadhel Jaïbi en una entrevista realizada por Joëlle Gayot (2002)— Nejia ha tenido que luchar contra la fatalidad del internamiento psiquiátrico, contra la institución, la sociedad y contra sus propios demonios.

Zemni, habiendo dudado en un principio si presentar el texto en su forma original o en forma de novela, esta elige la segunda opción motivada por una convicción personal y profesional que hallamos justificada en el prólogo de *Chronique d'un discours schizophrène*:

*Si le témoignage ne se pare pas de scientificité en faisant des clin d'œil à telle ou telle école reconnue, n'est-il pas suspect de littérature, rendu caduque dans le meilleur des cas, nul dans le pire? A partir de quel instant, de quelle virgule, un discours peut-il prétendre à la scientificité d'autant plus, qu'en ce qui concerne la folie, le lieu de la scientificité du discours est totalement accaparé et jalousement gardé par la psychiatrie? [...] Et si dès lors on se fichait de la scientificité, si on larguait du même coup l'inhibition qui s'ancre dans la peur de ne pas dire la vérité 'scientifique', toute la vérité et rien que la vérité devant le tribunal des préposés au savoir? (Zemni, 1999: 11-12).*

La opción de la forma novelada constituye para esta, poner en tela de juicio la cientificidad fría de un terapeuta y cuestionar así la eficacia de la institución psiquiátrica en Túnez —como ella misma corrobora en otros escritos—, transformando un discurso propio de un informe médico a otro literario en el que también abundan citas de psicoanalistas reconocidos y términos científicos propios del ámbito de la psiquiatría.

Durante años construye un relato con materiales que ella misma ha manejado y los presenta bajo una estructura de 4 capítulos en los cuales se recogen las pautas dadas durante la terapia y que ella titula: *Entre la rencontre, l'émergence de la demande, le transfert, le contre-transfert et la résolution du sujet*, y que a su vez, los estructura por fechas o lugares — tiempo y espacios reales— como una manera quizás de reforzar el aspecto testimonial de su vivencia con el paciente, la opresión y la incompreensión de todo lo que rodeaba a este a lo largo de su tratamiento: la crueldad y falta de humanismo de los médicos, la familia, la sociedad en general, no sin cierto subjetivismo intencionado. Es la ruptura, la brecha que se produce en su búsqueda, lo que en definitiva se pone de relieve en la obra según los paradigmas siguientes: racional/ irracional y dominador/dominado. Esta búsqueda es el margen entre elementos que se oponen y que generan el conflicto a partir de los espacios internos de cada personaje y el choque de la interacción de estos con el entorno social y familiar.

La subjetividad se da a partir de la postura ambigua de Zemni que se refleja tal cual en la obra. Para ella Nun no es un paciente cualquiera, sino alguien con quien empieza a intimar y que representa en cierta medida un acto subversivo —dicho acto, como mencionamos arriba, supone un cuestionamiento de la psiquiatría en un país como Túnez—, una ruptura con lo éticamente establecido tanto en su profesión como en la sociedad y que no siempre transparenta el relato. Además, la aproximación entre ellos dos rompe la barrera de la objetividad pretendida en un principio y lo que era un simple historial médico pasa a ser un relato en toda su magnitud. Como diría Jaïbi (2002): “sa subjectivité est plus passionnante qu'une pseudo objectivité professionnelle”. Es esta experiencia, la trayectoria vital de los personajes y su carácter autobiográfico con toda la fuerza de lo vivido, lo que motivó a Baccar-Jaïbi para adaptarlo a la escena bajo el título de *Junun*.

Zemni, se ve empujada por el objeto que desea alcanzar, el de prosperar en su iniciativa tratando la esquizofrenia fuera de un espacio cerrado. Para ello, la escritora recurre a otros lugares de libertad real/ficticia:

la playa, el café, el parque, el zoológico, su domicilio, el cementerio, tal como sugiere el título de la novela, *Relato de un psicoanálisis sin diván*. Los de la novela son espacios múltiples, lugares concretos con un referente en la realidad y que en el escenario se presentan a modo de metáfora mediante el uso de dos telones superpuestos. Hemos de aclarar que lo que aparece en el texto dramático —editado en el 2004 bajo el título de *Junun (Démences)*—, es el funcionamiento y la puesta en marcha de todos los mecanismos escénicos. Un constructo en que Baccar, Jaïbi y los actores de la compañía *Familia*, intervienen en su confección.

#### 4. *JUNUN*, RADIOGRAFÍA DE LA DEMENCIA SOCIAL

En el trabajo dramático llevado a cabo por Baccar-Jaïbi, se muestra la motivación de ir hacia una búsqueda en los límites del propio teatro tunecino. Tanto el constructo dramático como su puesta en espacio responden a una estética por la que ya son conocidos ambos dramaturgos desde los años 70. Su obra se inscribe dentro de lo que podemos calificar de compromiso social e ideológico. Clave en el proceso de escritura es el paradigma encuentro/desencuentro, articulado bajo la retórica de odio/amor hacia el país; también está la temática del origen, como medio para concienciar a una parte de la sociedad que permanece ajena a todo compromiso. Es un teatro en el que los paralelismos y los contrastes se combinan para dar cabida a la tragedia contemporánea. Lo trágico, en este caso, para ambos dramaturgos, forma parte de la cotidianidad de unos personajes en cuya evolución se percibe la toma de conciencia de lo social. “Entre una escritura y otra (la dramática y la escénica), la escena es la grieta entre lo frágil de una sociedad cada vez más encerrada entre sí misma y el régimen” (Haroun Yacoubi, 2013: 411).

En sus obras los personajes expresan la realidad actual de Túnez a modo de esquizofrenia social y colectiva. El conflicto es expresado a través del enfrentamiento entre estos que conforman un “retrato de la sociedad tunecina que se debate contra sí misma y contra el Sistema”

(Haroun Yacoubi, 2013: 420). Es un teatro que pone al individuo tunecino como centro, una sociedad secuestrada entre la libertad de expresión y la Dictadura, y posteriormente a la Revolución, entre el propio individuo y el doble discurso que este vehicula, como afirma Nejia Zemni en “Le double discours aura-t-il raison de la Tunisie?” (2013): “Le double discours [...] Il en résulte pour l’individu comme pour le collectif, un clivage destructeur qui accule peu à peu à l’agressivité et à la violence”.

De ahí que se intentó, como explica Jaïbi, ir al centro de la esquizofrenia en cuanto estado patológico y social. Baccar al construir los diálogos pone como objeto de escritura a Nun en relación con el entorno y no a la psicoanalista en relación con Nun y lo que este representa. En este sentido, Baccar orienta la fuerza dramática hacia la re-creación de un personaje, un trabajo a partir del cual se llega a la reflexión del individuo tunecino, su manera de ver una patología individual (la de Nun) que se inscribe en otra de carácter colectivo: como es la sociedad tunecina tal como ella misma explica en la entrevista para la revista *Raf Raf* (2002): “Tout cela était pointé du doigt pendant le spectacle comme dans le récit de Néjia. Il y a donc, en toile de fond, la schizophrénie de la famille, de la société tunisienne, ses multiples démons et ses contradictions”.

*Junun*, supone una inmersión en el universo de este paciente y el subjetivismo de filtrar un texto a otro, del relato a la escena. Al trasladar el relato, se realizó la selección tocando lo esencial para no perderse en el flujo narratológico del discurso de Zemni. Nun es el centro de este doble postulado —dice Jaïbi en la entrevista realizada por Joëlle Gayot (2002)—, forma parte de un universo, de un país y de una sociedad extremadamente deshecha por esta esquizofrenia a diario, por el doble lenguaje, por la oscuridad y la luz, por la palabra amordazada y aquella restituida por los múltiples desgarros culturales, políticos, ideológicos. De ahí que la búsqueda consiste en un recorrido por la memoria del personaje individual y colectivo de la sociedad tunecina.

## 5. *JUNUN*. OPCIÓN DRAMATÚRGICA PARA UN RELATO

El trasladar un texto de narrativa conlleva la dificultad de no traicionar al primer creador. No obstante, el proceso de reescritura o traslación de un texto a otro implica necesariamente una interpretación pasando toda información por el filtro de la subjetividad, ya que se produce una identificación del lector-intérprete con uno o varios personajes o con el propio autor. Al respecto, dice Baccar:

*Tant qu'à trahir quelqu'un, je préfère trahir Néjia plutôt que Nûn, car Nûn est un être qui souffre et la parole que Néjia a essayé de faire émerger chez lui est précieuse par ce qu'elle n'est pas venue facilement. Mais j'ai tout de même l'impression de l'utiliser, lui, quelque part, alors que Néjia, je me situe en quelque sorte d'égale avec elle* (Baccar, 2002).

Dirigimos nuestra atención a aquellos elementos que han sido tratados tanto en el relato como en la obra dramática, al radicar una interrelación entre la narradora-escritora 1 del hipotexto y la narradora-autora 2 del hipertexto. Baccar, responsable de este último, facilita únicamente la información que previamente ha seleccionado a lo largo del trabajo dramatúrgico y la escritura de los diálogos. Retoma los acontecimientos que consideró esenciales para la construcción de la fábula y la evolución de la acción de modo que el lector/espectador vea lo que ella desea visualizar. En este sentido, Baccar y Zemni difieren en sus intenciones, pero únicamente en algunos aspectos como iremos viendo. Y nos preguntamos si en la operación de traslado y adaptación escénica ha habido comunicación real, es decir, sobreentendiendo la existencia de una codificación común del lenguaje y de las ideas. A esto, responde Baccar:

*Il ne s'agit pas d'une réflexion autonome, d'une adaptation romancée du texte initial, mais de sa théâtralisation, c'est-à-dire*

*sa mise en représentation (images et mots). En plus, "écrire" au théâtre suppose une méthode propre. [...] il s'agit d'identifier et de développer sinon de créer carrément des personnages, des rapports entre eux, tout un univers (Baccar, 2002).*

Al escribir los diálogos de *Junun*, Baccar procede de modo que el recorrido por la esquizofrenia de Nun constituya una toma de conciencia de la sociedad mediante la toma de conciencia de la psicoterapeuta que, y sin pretenderlo, asiste al inesperado desmembramiento de su conciencia burguesa. Los límites entre el personaje real y el de ficción, Zemni, Baccar y Ella (*alter ego* de Zemni en la obra), se desdibujan llegando incluso a la identificación absoluta. Baccar como actriz-autora, y al igual que Zemni en el relato, manipula la información, dosifica la acción, distribuye los distintos momentos que dan lugar al acontecimiento. En definitiva, selecciona lo que debe conocer el lector/espectador: En cuanto dramaturga, se apropia del texto original al seleccionar aquello que se quiere resaltar; y como actriz, identificada con la primera autora siendo artífice de la interacción entre los demás actores-personajes así como narradora, presentadora de las diferentes situaciones.

*Grosso modo*, Baccar en su doble función, maneja los hilos de la historia fuera y dentro del escenario. Con esto pretendemos decir que si en la novela, el personaje de Ella tiene como referente real a la propia escritora; en la obra, este personaje real-ficticio es totalmente absorbido por Baccar, asimilado por la misma hasta el punto de que se produce una fusión doble: identificación con Zemni como referente real y con el personaje de Ella como referente simbólico dentro del proceso de semiosis presentado bajo el paradigma psicoterapeuta/mujer, en cuanto ente que narra el acontecimiento que desencadena la acción, y en cuanto personaje que participa de dicha acción. De modo que, en la obra, Zemni queda totalmente desplazada pasando a tomar su lugar Baccar, que se convierte en la madre de unas criaturas.

*Petit à petit et au fil de nos discussions sur l'adaptation et la dramaturgie, les personnages, celui de Nun et ceux de sa propre famille, ont commencé à prendre une importance de plus en plus croissante. Du coup, la psy et sa quête, même si l'un ne va pas sans l'autre, passaient un peu au second plan. Mais son statut d'accoucheuse, d'accompagnatrice et de révélatrice est tout à fait considérable (Baccar, 2002).*

Por otra parte, al encarnar el personaje de la psicoterapeuta en la ficción, pasa a ocupar el segundo plano porque esta, no es el eje principal sobre el cual gira la acción. Este eje es el proceso de cura de Nun y así se refleja en la obra.

## 6. HISTORIA. LA DEMENCIA DE NUN

*Junun*, se concentra sobre todo en el personaje principal, Nun. Una figura deformada, castrada y aniquilada por las distintas formas de autoridad. Desde su temprana edad Nun fue víctima de los continuos arrebatos y actitudes ambiguas de su padre: aduanero, alcohólico y musulmán practicante. Vivió su infancia presenciando el trato brutal del padre hacia su madre, mujer atrofiada física y moralmente; un personaje también contradictorio, de salud frágil que se debate entre la ausencia y la presencia en un hogar destrozado por las drogas, la prostitución, la delincuencia, el alcoholismo y la esquizofrenia. A los catorce años el padre de Nun lo encierra en un correccional, a los diecisiete años es víctima de maltrato y sufre las mayores vejaciones en el servicio militar donde intentó suicidarse por primera vez. Con una vida sórdida y repleta de violencia, este joven prácticamente analfabeto es conducido al psiquiátrico de Túnez, tras sufrir una crisis de histeria en la fiesta de compromiso de una de sus hermanas. Un proceso que entre el psiquiátrico y la casa familiar durará quince años.

Una vez que se le diagnostica la enfermedad, Nun conoce a la

que va a ser su psicoterapeuta. Esta relación entre médico y paciente hace descubrir a esta última un universo social en que los valores y los códigos le son totalmente desconocidos. De ahí que podamos decir que la obra, al igual que en la novela —y es lo que consideramos la verdadera esencia de la historia que narra Zemni—, constituye un viaje, un descenso a los infiernos de una clase social determinada en Túnez, el mundo de los suburbios y las periferias a los que pertenece Nun. Este último, revela una personalidad privada de libertad, eje sobre el cual gira la escritura que torna hacia la búsqueda de una verdad, hacia el fondo de las cosas, allá en la memoria donde se encuentra lo que generó su enfermedad. El recorrido no es sólo de Nun, sino también de la psicoterapeuta que descubre su otro Yo, el del inconsciente recluso, mantenido en la oscuridad del silencio. De este modo su palabra se convierte en la de Nun, hablando de él habla de sí misma, de las leyes de un sistema inhumano representado por el asilo hospitalario, la crueldad de la Institución y la rigidez de las normas que, en definitiva, constituyen sus barrotes (telones). Para ella se trata de una toma de conciencia a partir de la realidad de aquellos Otros para llegar a la suya propia.

La esquizofrenia se deriva del trauma causado por la miseria a la que son condenados Nun y los demás miembros de su familia. Un canto a la muerte y a la vida de un personaje que pertenece a lo marginal y a las circunstancias derivadas como son: el encierro, la incompreensión, la intolerancia, la violencia, etc.; y que, en suma, constituyen la base temática sobre la cual se construye la historia. Nun es la memoria y espejo de toda una generación: su patología, la sordidez en la que vive, la incomunicación, la locura que impregna cada movimiento, gesto o actitud, se prolonga también al resto de los personajes. Por lo tanto, no vemos a un paciente sobre un *diván* enfrentado a su psicoanalista; sino en un espacio múltiple y diverso en el que toda manifestación se traduce en Esquizofrenia, la suya propia y la de un colectivo social.

Pese al recurso de espacios abiertos —como los sugeridos por Zemni al resaltar en *Chroniques* que se trata de una terapia sin diván—, la

obra se pliega sobre el concepto de Encierro que metafóricamente conlleva el encierro de uno mismo al no hallar una salida posible, algo que Baccar-Jaïbi intentan reflejar a partir del edificio teatral como metáfora de la vida, espacio este en el cual se halla también implicado el espectador.

## 7. MECANISMOS DE LA OBRA. ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y EL ESCÉNICO

En *Junun* se ha optado por una codificación antinaturalista de un poema en contra del abuso de poder, la corrupción, la delincuencia, la violencia mediante la violencia de la palabra (por el uso que se hace de un lenguaje determinado y el tono empleado) y del cuerpo del actor-personaje (gestual, proxémica y kinésica, posición y uso de objetos, vestuario, etc.), con la intención de mostrar el desgarramiento del ser humano con su color verdadero, sin disfraz, sin máscaras, sin la artificialidad o la ostentación. Son lenguajes que surgen de la naturalidad del personaje/s, de su gesto, de su espacio interno proyectado en el exterior, de sí hacia el lector/espectador a través de unos instrumentos dramáticos y escénicos que hallamos inscritos en la obra tanto en las acotaciones como en los enunciados.

Definimos la obra como un retrato realista de la sociedad tunecina organizada en torno a la función: Esquizofrenia en tanto que patología ligada a la existencia/la negación del ser humano por lo tanto a su Encierro. Una oposición propia de la contradicción social inherente a una visión filosófica que define lo social bajo paradigmas en oposición: libertad vs. opresión, locura vs cordura, dominador vs dominado y sobre los cuales se construye la trama que consiste en el proceso de cura del personaje central. El conflicto que genera la acción o las distintas situaciones dramáticas viene dado por el enfrentamiento o choque de dos posiciones sociales e ideológicas sobre los cuales gravita la historia: momentos de la vida de Nun, el personaje protagonista y eje de la acción en relación con las identidades de este —tal como se refleja en el siguiente enunciado al final de la obra:

“Estoy uniendo mis mitades” (secuencia XIX: 116)— y el universo que representa en un colectivo: su familia, Msadah —en la esfera social de la locura, de lo marginal, del encierro, víctimas de un sistema político y social—. Mientras Ella, que se presenta bajo el paradigma cordura, poder, sistema, actuando dentro de los parámetros impuestos por la sociedad que representa: la Institución o el espacio que metafóricamente éste designa: el Sistema que rige, separa, margina y sobre el cual recae la responsabilidad de la cura y la no cura de Nun. Por lo tanto, podemos decir que la obra se vertebra alrededor de dos situaciones opuestas y que son el motivo que da pie al drama: la cura y la imposibilidad de la cura bajo una estructura fragmentaria que la autora organiza en secuencias largas o breves unidas por las categorías tiempo y espacio y que a su vez, son múltiples. La crisis o momento clímax en la obra se produce cuando ambos espacios o universos se entremezclan y se invierten los roles pasando Ella a formar parte del universo de Nun.

La historia primaria corresponde a cuatro años (quince en la novela) divididos en las veintiuna secuencias tal como los estructura la dramaturga por títulos y en números romanos: el prólogo —en el cual se presentan los actores personajes en actitud de preparación y el espacio escénico donde se va a desarrollar la acción—, diecinueve secuencias —cuyo título nos sitúa a nivel de espacio, tiempo o contenido—, y un breve epílogo, que es la secuencia XXI o *anti epílogo* que no corresponde al desenlace puesto que no hay una resolución de la historia. De ahí, podemos denominar a *Junun* como una obra de exposición que gira en torno a la enfermedad que padece Nun, acontecimiento primario y anterior al presente de la acción, resorte de una cadena de acciones interrumpidas por los continuos apagones de luz o a modo de rupturas en los enunciados de ocho actores-personajes que dividimos en primarios y secundarios. Toda acción corre a cargo de la actitud y conducta de los personajes primarios: Nun y Ella; así como los secundarios: la madre y Kha —a su vez, es *alter ego* del padre muerto—. En cuanto a los otros personajes son modelos, estereotipo de un polo u/y otro de la sociedad: las hermanas y el cuerpo hospitalario.

Ya hemos mencionado la complejidad que supone la transposición o reescritura de un texto de narrativa a otro teatral, Sanchis Sinisterra en su reescritura de *Bartleby, el escribiente*, sostiene que:

*El eje principal de la investigación dramatúrgica consiste, pues, en la tentativa de articular en un mismo texto, en un mismo espectáculo, narratividad y teatralidad presentados como dos retóricas opuestas [...] un lenguaje esencialmente dramático basado en la Presencia [...] tratando de teatralizar el Discurso al revelar su impotencia, su oquedad, y de narrativizar la Presencia desarrollando su proceso, su consistencia (Sanchis Sinisterra, 2002: 229).*

Sobre las dimensiones narratológicas de la teatralidad, Baccar-Jaïbi construyen *Junun* como lugar donde convergen sus dos visiones dando como resultado un *productio* opaco y sobrio. Con un grado superior en dramatismo, expresan lo trágico dentro de la cotidianidad de una familia de los suburbios tunecinos. Para ello se opta por reducir y simplificar el espectáculo a su más simple y difícil expresión, como diría Jean Vilar en “Asesinato del Director”, en *De la tradición teatral* (1972), eliminando todos los medios de expresión que sean externos a las leyes puras y espartanas de la escena, y reduciendo el espectáculo a la expresión del cuerpo y alma del actor. Buscando la sencillez, pero también la dificultad, al codificar la obra en un uso estilizado de lenguajes en los que sobresale el cuerpo del personaje-actor como elemento donde se inscribe la palabra y el movimiento. Esto es -como apunta Pavis en “La cooperación textual del espectador” (2000b)- la “codificación de los gestos dibuja lo que dice el texto [...] pone de relieve las líneas de fuerza de la obra y de la ficción”.

Se parte de lo ideológico como fractura entre el discurso social y el gubernamental. Aunque el acontecimiento primario que genera el conflicto viene dado de antemano, la obra queda como un conjunto de conflictos derivados de este dando lugar a diversas situaciones dramáticas entre las

que distinguimos aquellas de orden físico —mediante enfrentamientos directos del personaje con los demás personajes y de los unos con los otros ya que cada uno de los personajes vive enfrentado a su propia psique—.

El discurso narrativo-épico se inscribe en el espacio épico narratológico dividiendo la obra en fragmentos o secuencias subtituladas: La playa; La laguna; La familia; Las voces; El retorno del hijo pródigo; El mal, es la mujer; etc. Con estos subtítulos, Baccar sitúa a los personajes en un espacio abstracto y/o concreto relacionado con las características de un lugar, de un personaje/es o de la categoría tiempo. Da al lector las pautas a seguir para profundizar en la fisicidad del espacio-tiempo o por el contrario, en lo metafísico y lo filosófico del discurso siendo dicha fragmentación, la que garantiza la discontinuidad en el tiempo de la historia y las trasgresiones temporales de los quince años reducidos a cuatro sin atender a la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace.

El inicio de la obra —que no coincide con el inicio de la novela ya que en la misma Zemni relata detalladamente el primer encuentro con N.—, se da *in media res* de la historia, una vez empezada la terapia de Nun, cuando al joven se le diagnostica “crisis de despersonalización presentando un cuadro de disociación esquizofrénica” como anuncia la narradora, Ella, en la primera escena (13-14). Es una frase con la que se anuncia al lector/espectador, el pasado y las causas que llevaron a Nun a ser internado.

*Elle: Durant des mois, elle attendit qu'il vienne frapper à sa porte*

*Des mois durant, elle l'épia en cachette [...] et puis un jour, par une belle matinée de juin, quatre mois après leur premier regard, Il poussa, enfin, la porte de son bureau [...] Le médecin de garde qui l'avait admis en urgence nota sur son dossier Crise de dépersonnalisation inaugurant un début de dissociation schizophrénique (s. II: 13).*

La intriga corre a cargo de un personaje colectivo que se divide

o se fragmenta en varios. Ella —narradora, testigo y responsable de transmitir la información, funciona en cierta medida como moderadora de un debate difícil donde la palabra y la no palabra son rupturas— y los demás personajes. Esto hace que la obra sea un prisma de perspectivas donde cada uno, da su testimonio y completa parte de la información. En la novela en cambio, Zemni, narradora omnisciente, es la encargada de narrar en tercera persona toda la información acerca de los personajes.

La fábula es la de un pasado que puede ayudar al paciente a comprender su enfermedad y aprender a vivir con la misma. Se construye mediante fragmentos empleando la evocación narrada que corresponde a una parte importante de la obra y la visualización del presente en una técnica de entrelazado: ambas estrategias narratológicas constituyen el entretejido que define y muestra las fuerzas activas en la obra. En cuanto al discurso central —tal como se mencionó más arriba— es el de la toma de conciencia de una realidad, de la verdad que permanecía enterrada y de la exclusión de una clase social determinada.

La fábula épica interviene, según términos de Pavis (1983: 214), para evidenciar las contradicciones, “indicando las causas de dichas contradicciones” o en la “imposibilidad de acciones opuestas” sin ocultar “las incoherencias de la historia narrada” y el ilogicismo del encadenamiento de los acontecimientos. Así se evidencia en el espectáculo de *Junun*. La interpretación actoral marca el ritmo general del espectáculo mediante el gestus, el tono de voz, y el movimiento que constituyen un tempo personal de cada actor-personaje. Se opta por secuencias rápidas donde predomina el movimiento y secuencias lentas en las cuales, el ritmo es más descansado por el juego de los actores y el uso de la voz, con una acumulación de tensión *in crescendo*, ruptura —de voz y luces— y de nuevo, la recuperación de la misma hasta la resolución final que en definitiva, no corresponde a ningún desenlace ya que es un final evidentemente abierto desde el inicio, tal como se refleja en uno de los enunciados del personaje de Nun: “Les médicaments n’ont aucun effet sur mon mal [...] Quand je me perds, je m’évade dans mon corps. Et mon corps dans les médicaments.

Alors où je fuis, moi?” (s. III: 15).

La distribución de las secuencias no obedece a la entrada y salida de los personajes o la continuidad en los enunciados, sino a un procedimiento escénico concebido como lugar donde se inscribe un mensaje. Son las coordenadas espacio temporales las que configuran la arquitectura dramática que se refleja por medios concretos de la escena: la escenografía y el juego del actor, ambos elementos sujetos a unos parámetros rígidos que aparecen descritos en las acotaciones donde se describe los cortes de luz, las subidas y bajadas de los dos telones en tanto que espacio dramático/escénico, la posición de los personajes-actores, la distribución de las sillas, la posición de la mesa, la división de planos en asimetrías, etc. El proceso de semiosis se da en función de los lenguajes empleados y su funcionalidad en la puesta en escena, inscritos fielmente en el texto dramático.

Baccar-Jaïbi seleccionan las imágenes que son visualizadas y aquellas que son narradas en una sintaxis irregular. De este modo, la estructura formal realza el contenido de la obra y el universo mental y físico de los personajes de manera que no se pierda la esencia del relato de Zemni, ni se transforme la historia. Lo que en definitiva supone una dificultad como sostiene Elia Kazan en “Notebook for *Streetcar Named Desire*” (*Un tranvía llamado deseo*) (1999: 543), la de cambiar “la psicología por la acción”, sin que esto equivalga distorsionar la imagen creada por el primer autor. En el trabajo dramaturgico realizado se pretendió ir a lo esencial de la substancia narrativa, abordar teatralmente la *demencia* evitando —según Baccar (2002)— los riesgos de caer en un texto de la representación pesado, fácil y estereotipado, así como convertir el enunciado accesible, una forma teatral simple, narrativa, sugestiva, épica pero que imponga e implique personajes.

Ambos dramaturgos optan por la visualización de algunas escenas de fuerza dramática, mientras que otras son narradas por la psicoterapeuta u otros personajes por turnos: la madre, Nun, Waw, Sa, Jym, Kha. Cada uno de ellos da su versión de los hechos, justifica su posición o el sentido de sus actos, por estar sujetos a lo cotidiano de una rutina que se explicita

mediante el discurso verbal y paralingüístico. Tanto los personajes, su trayectoria y su evolución en la historia, la acción, el tiempo y el espacio; se hallan sujetos a una ley de complementariedad, a veces como reiteraciones de un subrayado, otras, como contrastes. De modo que, la linealidad del enunciado de cada personaje no converge en ningún punto, sino en rupturas mediante el uso frecuente de los apagones y que, en narrativa, se traduce por la elipsis temporal. En cuanto a los personajes, estos son reducidos a los que tienen una importancia radical en la sucesión de la acción o una actitud condicionada por el mensaje global que encierra la historia. De este modo, la estructura formal, las acotaciones, los enunciados y las técnicas empleadas responden a un modelo donde contenido y forma convergen en lo espectacular.

La palabra de los narradores deja de ser rememorativa para convertirse en reflexiva y explicativa. Las secuencias propiamente narradas son dramatizadas (diegéticas), y las escenas o secuencias miméticas son desarrolladas visualmente o discursivamente. De ahí que hallamos secuencias donde apenas hay diálogos, sino una descripción detallada de las acciones y personajes, otras en las que abunda lo discursivo en forma de monólogos y diálogos.

El procedimiento no anula la narratividad esencial del discurso de Ella (narradora), sino que la transfiere a un ámbito de temporalidad incierta, pasada y presente a la vez. La linealidad discontinua del tiempo: interrupciones mediante cambios luces y vacíos del negro, cambios de telones que funcionan como marcadores del espacio donde se desarrolla la acción, es lo que marca el ritmo global del espectáculo que se basa fundamentalmente en el tempo interior de cada actor y que en el texto editado, resulta complicado captar ya que el texto escrito corresponde a una trascripción fiel del espectáculo montado en el cual —y empleando palabras de Pavis (2000: 164)—, “el ritmo no concierne únicamente a la voz, la música y la gestión del tiempo, sino también al conjunto de la puesta en escena”.

La sucesión lineal de los acontecimientos viene marcada por

rupturas a modo de interrupciones: salidas y entradas de los personajes-actores de manera caótica, apagones continuos que fragmentan la historia haciendo de la fábula un fluir discontinuo semejante al fluir de conciencia en narrativa.

El resaltar lo caótico y absurdo de unos seres que navegan en lo ilógico, es posiblemente la manera en que Baccary y Jaïbi conciben la distancia objetiva con el mundo que intentan reflejar; por otro lado, las rupturas son las internas del personaje y su relación con el mundo real, meros síntomas de una patología mental causados por la opresión del sistema político y reflejados por la toma de la medicación. La medicación supone a nuestro modo de ver, un recurso para controlar física y psicológicamente al paciente en cuanto individuo que representa un colectivo social. Se trataría, quizá, de que al sumergirnos en la esquizofrenia de Nun, lo hagamos también en otra que es colectiva, la de su familia o la del propio espectador.

## 8. A MODO DE CONCLUSIÓN

En nuestra intención de abordar la traslación inter-genérica de la narrativa al teatro tomando como texto de referencia *Chronique d'un discours schizophréne*, nuestro objetivo consistió en analizar el resultado del proceso de traslado de este texto autobiográfico —que mezcla el historial médico y las vivencias de esta psicoterapeuta con uno de sus pacientes— a un constructo dramático como es *Junun*, una propuesta dramática y escénica de Jalila Bacar y Fadhel Jaïbi.

El trasladar un texto de narrativa en otro teatral, requiere de un análisis previo del hipotexto y un conocimiento de narratología y de las leyes que rigen el texto dramático. Es un proceso en el cual se interviene en el texto original transformándolo a otro lo que implica una mutación generadora de una nueva creación —dependiendo el grado de fidelidad del segundo creador al texto original y de las intenciones del dramaturgo—. En el proceso se aplican al texto base operaciones como la elipsis, sumario, adición, transformación y permutación. Este proceso es una tarea compleja

en la cual se opera desestructurando los elementos constitutivos del relato adaptándolos a los lenguajes de escena. Es decir, esto supone actuar sobre los principios que rigen el texto narrativo como son el punto de vista que cambia, el orden cronológico —se sustituye el pasado por el presente—, se condensan el / los conflictos que generan la acción y el espacio donde evolucionan los personajes —siendo estos últimos potenciados, reducidos o fusionados dependiendo de su grado de importancia en la historia— y el discurso narrativo se transforma en diálogo y/o monólogo. Atendiendo a la postura teórica de Sinisterra, el proceso no consiste sólo en adaptar las situaciones, los diálogos y personajes que constituyen la trama del relato y traducirlos a los códigos del teatro sino que además, el dramaturgo ha de investigar la especificidad de los recursos narrativos, la organización textual y el tipo de discurso para derivarlos en una dramaturgia abierta que aporte nuevas dimensiones a la teatralidad, o sea, lo que este dramaturgo denomina teatralizar la textualidad originaria.

Teniendo en cuenta las características que rigen el texto de Zemni, podemos decir que la opción dramática efectuada por Baccar-Jaïbi, se mantiene fiel no solo a la novela en sí, ya que eso significaría una copia de la misma, sino sobre todo a la esencia que ésta vehicula.

*Junun* se construye bajo los postulados brechtianos de discontinuidad fragmentaria que atenúan una ideología y diversifican la estructura global de la obra/espectáculo. Es una propuesta por la que optan ambos dramaturgos con el fin de encontrar un equilibrio entre la tendencia estética de la que ya son conocidos y el estilo de narración de Nejia Zemni la cual, y como mencionamos arriba, opta por la forma novelada de un informe médico. Esto mismo, lo podemos apreciar como un grado de fidelidad hacia el texto de referencia.

Baccar, intenta teatralizar el relato de Zemni sin traicionar el verdadero acontecimiento que rige el conflicto generador de la acción ni a los personajes tratados en cuanto dos actantes o fuerzas antagónicas que rigen la historia. En *Junun*, los recursos dramáticos/escénicos no se alejan de la técnica narrativa del *telling* y *showing*. Se mantiene la figura

del narrador, el tercer ojo que funciona como punto en el que convergen todos los demás relatos: cada uno de los personajes reconstruye parte de la historia de Nun y la suya propia. Las secuencias que son narradas mantienen una relación de contraste con otras visuales y dinámicas por el predominio de la acción y el movimiento. Esta estructuración coincide con la intención del director de escena y su intento de epización del texto obteniendo como totalidad del espectáculo un entretejido ambicioso en cuanto a métodos y lenguajes. Los lenguajes escénicos como por ejemplo los incesantes apagones —a veces la luz funciona como un silencio, *lo no dicho* o aquello que se pretende resumir—, conforman un relato independiente que no necesariamente debe coincidir con la transición de una escena a otra, tampoco los elementos resortes o generadores de acción responden al esquema narratológico de la novela.

El uso doble del tiempo: la narración de los acontecimientos en pasado y la evocación visual o presentización de la acción, se emplean para mantener cierta fidelidad a la estructura temporal de *Chronique*. También se ha optado por la multiplicidad de espacios, aunque reducidos a los esenciales o condensados. Se da también una condensación que afecta a lo temporal de manera que los quince años que recoge la novela se convierten en cuatro años en el tiempo de la ficción y en dos horas de duración del espectáculo.

En suma y para concluir, podemos decir que entre *Chronique d'un discours schizophrène* y *Junun* opera un deslizamiento de sentido que crea el inter-espacio donde se integra y se vehicula la mirada de Baccar y Jaïbi, espacio que es compartido con el lector/espectador. No obstante, se insiste sobre un lugar común donde converge tanto el relato como la obra teatral: el encierro. Los márgenes que diferencian los dos textos recaen en el tratamiento de los lenguajes propios que delimitan formalmente un género de otro, pero que en la esencia y el contenido se presentan análogos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABI SAHB, B. (1996). “Cuatro experiencias del teatro tunecino de vanguardia”. *Primer Acto* 266, 11/12, 24-31.
- APOLO, I. (2010). “Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia”. *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, abril, 34-39.
- BACCAR, J. (2002). “*Junun (Démences)*. Entretien entre Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi”. *Raf Raf* 08: <http://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/junun/entretien.htm> [7/10/2010].
- \_\_\_\_ (2004). *Junun (Démences)*. Paris: Editions Théâtrales (*Passages Francophones*).
- COPEAU, J. (2002). “Hay que rehacerlo todo”. En *Escritos sobre teatro*, Blanca Baltés (ed.), 299-302. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- DA SILVA, Marina (2002). “Libre propos de Jalila Baccar”. *L'Humanité* 16/09: <https://www.humanite.fr/node/271503> [14/04/2010].
- FERNÁNDEZ CHAPO, G. (2010). “Literatura / Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino”. *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, 17-23.
- \_\_\_\_ (2010b). “¿Adaptación, transposición y/o versión?”. *Teatro/CELCIT* 37-38, segunda época, año 17, 167-171.
- GARCÍA MAY, I. (2016). “Dramaturgia de textos no dramáticos”. En *Manual de dramaturgia*, Fernando Doménech Rico (ed.), 247-273. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ed. Akal.
- HAROUN YACOUBI, A. (2012). “Discursos en torno a los orígenes del teatro en el Magreb”. En *Dramaturgias femeninas en el Magreb*. Tesis doctoral, dirigida por Francisco Linares Alés. Granada: Universidad de Granada. Disponible en línea: <https://hera.ugr.es/tesisugr/2097985x.pdf> [10/09/2012].

- \_\_\_\_ (2013). “Rasgos específicos de las dramaturgias femeninas en el Magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Haroun Yacoubi”. *Signa* 22, 401-427 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rasgos-especificos-de-las-dramaturgias-femeninas-en-el-magreb-fatima-gallaire-jalila-baccar-y-aicha-hardun-yacoubi--specific-features-of-maghrebians-dramaturgies-fatima-gallaire-jalila-baccar-y-aicha-hardun-yacoubi/> [10/04/2018]).
- HUERTA, CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Diccionario de teatro español (de la A à la Z)*. Madrid: Espasa Calpe.
- JAÏBI, F. (2002). “*Junun (Démences)*”. Entrevista realizada por Joëlle Gayot. [www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti\\_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id\\_planning=6371#dosspresse](http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=6371#dosspresse) [21/11/2004].
- KAZAN, E. (1999). “Notebook for *Streetcar Named Desire*” (*Un tranvía llamado deseo*). En *Principios de dirección escénica*, Edgar Ceballos (ed.), 543-547. México: Ed. Escenología.
- MAYORGA, J. (2001). “Misión del adaptador”. En Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, Juan Mayorga (ed.), 61-66. Madrid: Fundamentos.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- \_\_\_\_ (2000a). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_ (2000b). “La cooperación textual del espectador”. *Aula de Teatro*. Málaga: Escuela Superior de Arte Dramático 16, 9-42.
- PUCHADES, X. (2004). “Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura”. *Stichomythia* 2: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/sinisterra.pdf> [13/10/2017].
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de*

- un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- \_\_\_\_ (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque editora.
- \_\_\_\_ (2006). “Narraturgia”. *Las Puertas del Drama*. AAT 26, 19-25 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama26.pdf> [10/12/2017]).
- SELITEN@T: [http://www.uned.es/centroinvestigacionSELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www.uned.es/centroinvestigacionSELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) [20/03/2018].
- VILAR, J. (1972). “Asesinato del Director”. En *De la tradición teatral*, 17-29. Lucila Gibaja (trad.). Buenos Aires: Ed. La Pléyade.
- YUKELSON, A. (2010). “Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)”. *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, abril, 31-33.
- ZEMNI, N. (1999). *Chronique d'un discours schizophrène. Récit d'une psychanalyse sans divan*. Paris / Montréal: L'Harmattan.
- \_\_\_\_ (2013). “Le double discours aura-t-il raison de la Tunisie?”. *Nawaat* 1/09: <https://nawaat.org/portail/2013/09/01/le-double-discours-aura-t-il-raison-de-la-tunisie/> [13/12/2017].

Recibido el 2 de febrero de 2018.

Aceptado el 12 de junio de 2018.



**E.T.A. HOFFMANN EN ÓPERA.  
SOBRE LA RECEPCIÓN DE SU OBRA EN MÉXICO (1882-1922)**

E.T.A. HOFFMANN IN OPERA.  
ABOUT HIS WORK'S RECEPTION IN MEXICO (1882-1922)

**Sergio Armando HERNÁNDEZ ROURA**

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM<sup>1</sup>

hdez.roura@gmail.com

**Resumen:** El estreno de *Les Contes d'Hoffmann*, ópera de Jacques Offenbach, fue central para la difusión de la obra literaria de Hoffmann en México. A partir de la interpretación de las notas, críticas y anuncios aparecidos en la prensa se ha reconstruido el proceso de recepción de esta obra; un ejemplo ilustrativo de la forma en la que esta clase de espectáculos llegó a formar parte del gusto del público y un fenómeno que permite entender cómo se leyó la obra del alemán y dar cuenta del proceso de asimilación de su obra en México.

**Palabras clave:** Hoffmann. Recepción. México. Offenbach. Transposición.

**Abstract:** The premiere of *Les Contes d'Hoffmann*, Jacques Offenbach's opera, was central for the dissemination of Hoffmann's literary work

---

<sup>1</sup>UNAM, Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorado por el Dr. Vicente Quirarte Castañeda.

in Mexico. The reception of this work has been reconstructed from the interpretation of the notes, criticisms and announcements appeared in the press. This process is an illustrative example of the way in which this kind of shows became part of the public's taste; also a phenomenon that allows us to understand how the work of the German was read and its assimilation in Mexico.

**Key Words:** Hoffmann. Reception. México. Offenbach. Transposition.

Hoffmann siempre antepuso su trabajo como músico al de escritor. Es irónico pensar que este segundo oficio haya sido el que le diera la fama; más aún que en la historia de la difusión de su obra hayan jugado un papel preponderante las adaptaciones de sus obras literarias para llevarlo de regreso al ámbito al que siempre creyó pertenecer, el musical. En el caso particular de México, resultó fundamental el estreno de la ópera de Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, así como la puesta en escena del ballet *Coppélia*, con música de Léo Delibes; ambas obras dieron a conocer al autor alemán a un público que, si bien aún resultaba restringido, era más amplio que el lector; fenómeno parecido al que ocurre en la actualidad con la adaptación de obras literarias al cine. Así pues, en las siguientes páginas me ocuparé de la recepción de la ópera (cabe mencionarse que en un artículo posterior me referiré al Ballet). A partir de la interpretación de las notas, críticas y anuncios aparecidos en los diarios mostraré la acogida de esta obra, un ejemplo ilustrativo del proceso por el que pasaban los espectáculos operísticos para formar parte del gusto del público y, al mismo tiempo, un testimonio que permite entender cómo se leyó la obra del alemán; es decir, se trata de un fenómeno en el que se ve reflejado el proceso de adopción y asimilación de su obra en México.

Antes de adentrarse en este fenómeno conviene señalar algunos puntos importantes que servirán para entender las críticas a esta ópera. La obra de Offenbach es un ejemplo de *hipertextualidad*, término que

González Martínez (2006, 2009) toma de G. Genette para referirse a la relación de transposición entre literatura y música. De acuerdo con lo que expone González Martínez (2006: 168), en el caso de la transposición de esta ópera nos encontraríamos con que el *hipotexto* original sería los relatos de Hoffmann y su biografía, que daría lugar a un *hipertexto* (la obra teatral), que a su vez se vuelve *hipotexto* de la ópera. Al detenerse en las relaciones que unen estos textos es posible observar que, en el tránsito de uno a otro, se han perdido cosas y se han ganado otras. Sin ahondar en el último, que correspondería más al ámbito de la musicología, haré una síntesis de los cambios más evidentes. Me referiré, pues a los procesos transformacionales más evidentes de carácter discursivo y, posteriormente, a los extradiscursivos.

En el primer caso, es posible señalar que a partir de varios cuentos de Hoffmann se ha creado una trama en la que el protagonista de todos ellos es el propio autor. Como veremos más adelante, varias de las opiniones expresadas por la crítica se refirieron a la tergiversación de la biografía del autor y su simplificación. En este caso Hoffmann encarnó el estereotipo del artista bohemio. En una taberna, ubicada frente al teatro donde se lleva a cabo la representación de *Don Giovanni* de Mozart, el alemán cuenta a un grupo de estudiantes sus fracasos en el plano sentimental; anécdota que se convierte en el origen de sus famosos “Cuentos”. En la organización macroestructural (González Martínez, 2009: 268) vemos una simplificación que busca darle unidad a las narraciones; en este caso, el autor es el hilo que las une y las funciones de los personajes se mantienen a lo largo de toda la obra; es decir, en todas ellas el esquema actancial se mantiene, Hoffmann como sujeto; Coppelius-Dr. Miracle-Consejero Lindorf como su oponente; y, finalmente, Olimpia-Antonia-Giulietta-Stella como el objeto inalcanzable.

Si bien la ópera convierte al escritor en un mito romántico al retratarlo como un bohemio irredento asolado por el alcohol, no es menos cierto que la obra permitió que el público de ese momento se familiarizara con algunas de sus narraciones, como “Der Sandmann” (“El hombre de

arena”), “Rat Crespel” (“El consejero Crespel”) y “Die Abenteuer der Sylvester-Nacht” (“Las aventuras de la noche de San Silvestre”); tres cuentos de marcada raigambre fantástica, junto con algunos personajes procedentes de otras de sus obras, como Pitichinaccio (“Signor Formica”), el consejero Lindorf (*Dar Goldene Topf*), Klein-Zach o Cinabrio (“Klein Zaches, genannt Zinnober”)<sup>2</sup> La necesidad de que el autor fuera el protagonista llevó a alterar el sentido de los cuentos; en el caso de “El hombre de arena”, el acoso que sufre Natanael desde su infancia y hasta su muerte por Coppelius desaparece y sólo se mantiene el motivo de la muñeca; en “El consejero Crespel”, permanece la idea de la fragilidad de la mujer, más que la identificación entre ésta y el famoso violín de Cremona; y en el caso de “Las aventuras de la noche de San Silvestre”, si bien se conserva la idea del pacto, se ha eliminado de la historia los acontecimientos que le ocurren al personaje después de entregar su reflejo y las consecuencias ominosas que esto tiene en su vida.

Como señala Castex (1962: 8), Jean-Jacques Ampère fue el primero en destacar que la característica principal de los fenómenos que tenían lugar en las obras de Hoffmann era su dimensión interior y psicológica; a la que se sumaría la ambientación marcadamente cotidiana de sus relatos, lo que dotaba de verosimilitud la “intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle”. Al respecto de esta concepción el protagonista de la ópera se presenta como un alcohólico con tendencias a fabular. Si bien este tipo de narradores son recurrentes en la creación de cuentos fantásticos, no hay que olvidar que la historia que enmarca los cuentos pretende ser realista, en tanto que se plantea como origen de las obras de Hoffmann. Su mensaje es contradictorio, por una parte las creaciones se conciben como resultado directo de la biografía del alemán, mientras que por el otro, se exalta la relación entre la vida bohemia y la genialidad. Los sucesos narrados no

---

<sup>2</sup>Pertenecientes a sus libros de cuentos, *Nachtstücken* (1817), *Serapionsbrüder* (1819-1821) y *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), respectivamente. El último no se presentó en el estreno, ya que el director Carvalho decidió eliminarlo por considerarlo “demasiado extenso y confuso” (Pahlen, 1980: 224).

se cruzan con la realidad y, en este caso, los desvaríos imaginativos son producto del alcohol.

Entre los procesos transformacionales extradiscursivos se puede mencionar que, como se sabe, Offenbach fue vinculado al estilo ligero, más bien entretenido, del vodevil. La obra en cuestión se aleja de la estética frívola a la que había acostumbrado a su público e introduce el lirismo y categorías como lo fantástico, lo grotesco y lo sublime; esto responde a las decisiones que el músico tomó en relación con: “qué es lo que más le interesa del hipotexto, dónde radican sus virtualidades musicales, qué parte del sentido original desea mantener a toda costa y de cuál se puede prescindir, qué pretende que la música aporte a cada momento, qué mecanismos transformacionales prefiere aplicar, etc.” (González Martínez, 2006: 185).

En su caso, las respuestas a estas preguntas, giran en torno a la idea de que, frente a su producción anterior, consideró esta su obra maestra. Así pues, su transposición supuso “un estadio hermenéutico y, posteriormente y de manera consecuente, una elaboración del material ofertado que trae consigo una modificación del sentido” (González Martínez, 2006: 181). En su interpretación, además de los conceptos mencionados, la obra tenía la ventaja añadida de mostrar al espectador una serie de retos musicales y vocales, como la representación musical de una muñeca, el planteamiento del canto como metáfora de la vida, la creación de atmósferas oníricas, la indagación musical sobre la muerte y el destino trágico, entre otras. Si bien es cierto que comparado con el drama y con los cuentos originales, “el libreto de la ópera no contiene conceptos tan abstractos, ni sentimientos tan complejos (aunque suelen ser más intensos), ni una riqueza de evocación poética tan amplia. Los personajes, asimismo, hablan con un lenguaje más directo, con una sintaxis lógica y un léxico en el que predominan los valores denotativos” (González Martínez, 2006: 173-174).

En el proceso de transposición, pese a la simplificación que se ocurre en las obras, éstas han ganado en su dimensión musical, como bien afirma González Martínez (2006: 174).

## 1. NOTICIAS PRELIMINARES Y ESTRENO EN MÉXICO

Si bien es posible encontrar elementos que permiten constatar la presencia de Hoffmann en México desde la década de 1840, gracias a los comentarios diseminados en la prensa periódica y en la obra de algunos autores, se constata el papel destacado que tuvo en el proceso de recepción<sup>4</sup> el estreno de la ópera *Les Contes d'Hoffmann* compuesta por Jacques Offenbach (1819-1880), basada en el libreto de Jules Barbier y Michel Carré<sup>5</sup>. La prensa mexicana siguió de cerca el proceso de realización de la obra<sup>6</sup> y dio cuenta de la famosa tertulia del 18 de mayo de 1879 que

---

<sup>3</sup>Es importante considerar que su gran difusión fue posterior a su muerte, ocurrida en 1822, comenzando por Francia, donde influyó en autores como Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, George Sand, Théophile Gautier, por citar algunos (Castex, 1962; Teichmann, 1961), y, posteriormente en España, a partir de 1831, cuando circularon sus obras procedentes del francés y estimularon la imaginación de Pedro de Madrazo, José Zorrilla, Antonio Ros de Olano, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro y Benito Pérez Galdós, entre otros. Sobre la recepción en España, véase Pérez Gil (1993) y Roas (2002).

<sup>4</sup>El fenómeno estudiado es parte de un proceso más amplio y complejo en el que están involucradas la circulación de obras en francés y provenientes de España, la traducción, la adaptación, las críticas y la asimilación por parte de los autores mexicanos. El estudio pormenorizado de casa uno de estos aspectos, del que forma parte este trabajo, permite dar cuenta de la adopción de un género o modo literario considerado ajeno a la sensibilidad mexicana dentro de un proceso dinámico, apartado de la imagen monolítica con la que se tiende a contemplar las obras del periodo: “La obra literaria no es un objeto inexistente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual” (Jauss, 2000: 161). Así pues, los aspectos estudiados permiten dar cuenta del “cambio de horizonte” que se produjo y, sobre todo, la “actualización” (Jauss, 2000: 162) o asimilación de la obra del Hoffmann por los escritores mexicanos.

<sup>5</sup>La adaptación teatral se presentó en el Théâtre de l'Odeón de París en 1851. Sobre cómo Offenbach obtuvo los derechos para hacer la ópera; véase Pahlen (1980: 216-217).

<sup>6</sup>Un ejemplo de ello es el texto “Noticias teatrales” (22 de febrero de 1878). *La Colonia Española*, p. 3: “El Maestro Offenbach estaba en Niza terminando la partitura de una ópera titulada *Los cuentos de Hoffmann*”.

tuvo lugar en la mansión del compositor ubicada en el Boulevard des Capuccines, en la que presentó a sus invitados los avances y se ganó la aprobación de Léon Carvalho, rector de la Ópera de París, y Franz von Jauner, jefe en ese momento de la Ópera Imperial de Viena, quienes no dudaron en presentarla en cuanto estuviera acabada. *Le Trait d'Union* del 29 de junio de 1879 dio a conocer el testimonio del escritor francés Frédéric Gaillardet, en cuya crónica señala:

*On ne s'est pas moins donné de peine pour assister à une représentation dans le salon de Jacques Offenbach, des fragments d'une opéra fantastique qu'il a composé sur les fameux contes de Hoffmann, en collaboration avec MM. Jules Barbier et Michel Carré pour les paroles. Autant qu'on en peut juger par une audition partielle, ce sera un des œuvres capitales d'Offenbach. Il est sorti de l'opérette pour entrer dans la véritable opéra comique. Cela s'explique par ce fait qu'il avait destiné cette pièce au Théâtre-Lyrique, et que ce théâtre étant fermé, il l'a cédée à M. Jauner, directeur de l'Opéra impérial de Vienne. Mais Offenbach a voulu la présenter d'abord à ses amis de France "pour prendre congé", comme on dit. Heureusement, ce petit opéra nous reviedra bientôt, car le Théâtre-Lyrique va se rouvrir, et il sera, pendant trois mois, à partir du 1er février 1880, théâtre italien, avec la Pati et Nicolini qui on contracté, dit-on, un engagement sérieux. Gaillardet, F. (29 de junio de 1879). Correspondence Gaillardet. *Le Trait d'Union*, pp. 1-2.7*

Del mismo modo que estuvo informado sobre el proceso creativo, el público mexicano se enteró de la muerte del compositor, ocurrida el

---

<sup>7</sup>En las transcripciones de textos en francés que se presentan en este artículo se ha respetado la ortografía del original. Únicamente se señala en algunos casos las erratas en nombres propios.

5 de octubre de 1880 a los 61 años, así como del carácter inconcluso de la que se consideró su obra maestra; cuya orquestación quedó en manos de Ernest Guiraud<sup>8</sup>. C.L. se encargó de transmitir la información en una nota luctuosa aparecida en *La Patria*, acompañada de una semblanza que destaca el carácter de “enfant terrible” del compositor, su profunda observación y mordacidad como caricaturista, así como su fecundidad y originalidad. Además de señalar que en ese momento la obra se presentaba en la Opéra-Comique, el autor asegura que se trataba de “la ópera cómica que más quería su autor. Siempre estaba hablando de ella. Con frecuencia le veían sus amigos sentarse al piano y sus dedos retorcidos por la gota, tocar algunos trozos escogidos”. C.L. (10 de noviembre 1880). Muerte de Offenbach. *La Patria*, p. 2.

En efecto, *Les Contes d’Hoffmann* se había estrenado en la Opéra-Comique el 10 de febrero de 1881, en una temporada, de acuerdo con Pahlen (1980: 229), en la que se presentó “no menos de cien veces”. Al respecto de los preparativos apareció una nota el 16 de febrero, en la que se anunció su próximo estreno en México:

*Desde que la ópera cómica ha representado “El Amor Médico”, M. Carralho [sic] se ha consagrado enteramente a los ensayos generales de “Los Cuentos de Hoffmann”, que cree representar en la segunda quincena de este mes (enero).*

*M. Ernest Guirano [sic] ha terminado su trabajo de orquestación y M. Jules Barbier ha dado la última mano a las modificaciones que los estudios de escena han indicado. Los intérpretes saben sus papeles, y son, según parece, de los más notables. Las decoraciones se ajustan y los trues van a entrar en repetición. En cuanto a la orquesta y a los coros, M.M. Danbé [sic] y Carré responden de ellos.*

---

<sup>8</sup>Sobre los problemas que ha supuesto este hecho, Pahlen (1980: 220-234).

*Así pues, dentro de poco tendremos la gran obra póstuma de Jacques Offenbach. Los Cuentos de Hoffmann. (16 de febrero 1881). La Patria, p. 3.*

Diez meses después del estreno parisino, se produjo el espectáculo en la capital austriaca traducida al alemán en el Ringtheater el 7 de diciembre de 1881. Desafortunadamente durante la segunda función, es decir, la del 8 de diciembre, se produjo el famoso incendio que le diera su fama de obra maldita<sup>9</sup>. La sección Sucesos del día de *La Patria* dio la nota del siniestro: “Se confirma el incendio del teatro ‘Ring’, en Viena, durante la representación de ‘Los cuentos de Hoffmann’. Perecieron mil personas”. Horrible catástrofe. (20 de enero de 1882). *La Patria*, p. 2. Una crónica vívida y detallada del siniestro, aunque desde París (!), puede leerse en Herrera, A. (1 de febrero de 1882). Revista política europea. *El Siglo XIX*, p. 1. El autor se encargó de difundir las medidas filantrópicas de solidaridad de algunas de las capitales europeas más importantes, como París, Madrid, Berlín, Bruselas y Roma.

Este desafortunado evento no mermó la expectación en México y su estreno se anunció con anticipación mientras que se preparaba el terreno con notas cuya finalidad era predisponer el ánimo del espectador. Resulta elocuente a este respecto el seguimiento dado a la Compañía de Mauricio Grau. Un mes antes de su arribo a la capital mexicana se tuvieron noticias en carta desde la Habana dirigida a Vicente García Torres, director de *El Monitor Republicano*. Don Clarencio (18 de noviembre 1882). Correspondencia particular del “Monitor Republicano”. *El Monitor Republicano*, p. 1. El corresponsal dio cuenta del éxito de la compañía de Grau en Cuba, que contaba con la presencia de dos estrellas, el tenor Victor Capoul y la tiple Louise Théo. El corresponsal escribe sobre el estreno de la obra póstuma de Offenbach en la capital cubana ocurrido el

---

<sup>9</sup>Esto pese a que en esta puesta en escena no se tocó el aria de la “Barcarola” y que ocurrió justo antes de que comenzara la obra.

3 de noviembre, y de su segunda función, en la que se presentó *Madame l'Archiduc*, obra del mismo músico. Por lo que se puede observar en su comentario del libreto, el montaje presentado en la capital cubana siguió la puesta en escena francesa, en la que se prescindió del acto dedicado a “El reflejo perdido”. En el texto se resalta el carácter marcadamente fantástico de su fuente de inspiración: “Offenbach buscó un libro extraño, fantástico, que había causado época por la originalidad de su argumento, para entrar en los campos de la música seria y sublime, que no le estaban vedados y en que podía brillar, como lo ha demostrado esa obra”. Precisamente el carácter etéreo al que se refiere marcó una diferencia con respecto a los trabajos anteriores del compositor, identificados por su ligereza y frivolidad<sup>10</sup>.

El 25 de noviembre *El Nacional* publicó en la sección Diversiones públicas toda la información referente a la temporada 1882-1883 del “Gran Teatro Nacional” que daría comienzo ese 13 de diciembre<sup>11</sup>. Gran Teatro Nacional. (25 de noviembre de 1882). *El Nacional*, p. 3. Como asegura la nota, el público mexicano tendría la oportunidad de disfrutar una muestra del “arte lírico francés”, entre cuyas obras figuraba *Los cuentos de Hoffman [sic]*. Para la puesta en escena en México, Grau refundiría la compañía que había ido a Cuba junto con la que se presentó en Nueva York. La extensa nota daba cuenta del elenco, el repertorio y las condiciones de abono.

Varias semanas después, la llegada a tierras mexicanas de la Compañía se anunció en “Miscelánea”. (10 de diciembre de 1882). *La Voz de México*, p. 3: “LA COMPAÑÍA DE ÓPERA FRANCESA llegará hoy a Veracruz en el vapor ‘Nueva York’. Allí dará como hemos dicho tres funciones en los días 11, 12 y 13. Se nos dice que en México se estrenará con los ‘Cuentos de Hoffman [sic]’”. Como si de contar los minutos se tratara, *El Centinela Español* del 13 de diciembre publicó en su sección

---

<sup>10</sup>Para observar la fama de Offenbach a este respecto es posible consultar a Ramos Smith (2013: 59-78) y Bidault de la Calle (2002).

<sup>11</sup>La temporada terminó el 4 de febrero con *Le Pré aux clercs* de Ferdinand Hérold (Ola-varría y Ferrari, 1961: 1063).

Gacetilla el siguiente texto:

*El diez en la noche desembarcó en Veracruz toda la lucida compañía que trae Mr. Grau. Anteayer[,] ayer y hoy ha dado funciones en la ciudad Heroica, de donde saldrá mañana en tren especial con dirección a ésta: aquí se estrenará el 15 con “Los cuentos de Hoffman [sic]”. Según un telegrama que acabamos de recibir de Veracruz, su presentación allí ha causado un furor nunca visto, lo cual no nos extraña, dada la importancia del numeroso y lucido personal que compone la troupe Grau. Ópera francesa. (13 de diciembre de 1882). El Centinela Español, p. 2.*

Se siguió el camino de la compañía hasta su llegada a la ciudad, como se puede constatar en la publicación del 15 de diciembre, fecha del estreno, aparecido en *La Patria*, que anuncia el evento de esa noche:

*Ayer en la tarde llegó a esta capital la alegre compañía de M. Grau, a quien felicitamos desde ahora por la magnífica acogida que se le prepara, pues el entusiasmo que notamos en nuestro público, no conoce límites.*

*Hoy en la noche tendrá lugar la primera función de abono del turno impar, poniéndose en escena, por primera vez, la sublime ópera seria en tres actos y cuatro cuadros, última producción del célebre Offenbach, intitulada “Les Contes á Hoffmann [sic]”.*

*Al Nacional, para tomar nuestras respectivas localidades, queridos lectores. No hay que dormirse. La Troupe francesa. (15 de diciembre de 1882). La Patria, p. 3.*

En la misma página se promueve esa función, asegurando que además de ser la mejor obra del compositor, el público mexicano se

encontraría frente a una producción con más de 200 representaciones en la Opéra-Comique<sup>12</sup>. Ese mismo día *Le Trait d'Union* publicó un artículo de autor anónimo, un texto fundamental para la historia de la recepción crítica de la obra de Hoffmann: *Les Contes d'Hoffmann*. (15 de diciembre de 1882). *Le Trait d'Union*, p. 2. Su autor, quien escribe en francés, considera pertinente introducir al público al acontecimiento que tendría lugar esa noche en el Gran Teatro Nacional; para ello, le dedicó un extenso artículo dividido en tres partes en las que se refiere al autor alemán, al libreto y finalmente a la música. En la primera sección, titulada “Notes sur Hoffmann”, el autor presenta algunos apuntes dedicados a la obra del alemán, en los que asegura que su introducción en Francia se debió a la edición de “Loewe-Weymar” [*sic*]<sup>13</sup>, aunque reconoce sus limitaciones, su carácter imperfecto y fragmentario<sup>14</sup>. Para él, lamentablemente la obra de este autor no había sido considerada por su valor literario, sino a partir de su persona; por lo que, a diferencia de sus detractores, de los que destaca a Walter Scott<sup>15</sup>, el autor de este texto destaca su imaginación, así como

<sup>12</sup>También aparece anunciada en *Diversions publiques*. (15 de diciembre de 1882). *La Oposición Radical*, p. 3. En el folletín Reyer E. (20 de enero de 1886) *Revue Musicale de l'année 1885*. *Le Trait d'Union*, pp. 1-2; fue publicada una crítica que parece desmentir esta información sobre el número de representaciones (p. 2). Tras hacer una reseña de las óperas *Tabarin*, *Faust*, *Le Cid*, *Les Deux Pigeons*, el autor señala que la ópera de Offenbach se había presentado 115 veces. El texto se publicó originalmente en *Revue Musicale*. (27 de diciembre de 1885). *Journal de Débats Politiques et Littéraires*, pp. 1-2.

<sup>13</sup>Se trata de la edición de François Adolphe Loève-Veimars de *Oeuvres complètes* que comenzó en 1829 y terminó en 1836. Como se sabe, el proceso de recepción en Francia inició mucho antes de la publicación de esta obra, es decir, en 1828. Véase Castex (1962), Teichmann (1961).

<sup>14</sup>Esto ha sido constatado por Pérez Gil (1993).

<sup>15</sup>Scott, W. (julio-noviembre, 1827). *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman[n]*. *Foreign Quarterly Review*, pp. 60-98. El autor opone su forma de entender el uso de lo sobrenatural frente al del alemán, a quien se encarga de denostar, al presentarlo como un ser consumido por el alcohol; si bien se trataba de un hombre de “rare talent”, esto presenta serios inconvenientes: “but unhappily of a hypochondriac and whimsical disposition, which carried him to extremes in all his undertakings; so his music became capricious,—his drawings caricatures,—and his tales, as he himself termed them, fantastic extravagances” (p. 74). Otro fragmento muy elocuente sobre esta mirada desfavorecedora: “But that which is to

la asombrosa capacidad del escritor alemán para llevar una doble vida, dedicada al mismo tiempo a las leyes y al arte. En su opinión, Hoffmann no sólo había sido “estigmatizado calumniosamente” por el escocés, sino también por Barbier y Carré, autores del libreto, quienes en su trama se encargaban de difundir un prejuicio, al presentar al autor como borracho y fracasado. Por el contrario, encuentra la justificación de su carácter bohemio y los altibajos de su personalidad en algunos sucesos desafortunados de su vida:

*Cette existence de hasards, avec ses hauts et ses bas, ses espérances dorées et ses réalités accablantes, peut bien justifier la qualification de bohème donne à Hoffmann par Walter Scott, mais elle implique une variété de ressources, une présence d'esprit de tous les instants, qui montre dans Hoffmann l'énergie, la volonté réfléchie, la force morale de l'homme capable de dominer la vie et de soumettre son imagination à ses besoins, loin de se laisser commander par elle.*

Es consciente de que el término “cuentos fantásticos” dado a las obras narrativas de Hoffmann es de invención francesa y demuestra conocer las tres recopilaciones de sus cuentos. Encuentra de particular

---

the person whose mind is in a healthy state, but a transitory though disagreeable feeling, becomes an actual disease in such minds as that of Hoffmann, which are doomed to experience in too vivid perceptions in alternate excess, but far most often and longest in that which is painful,—the influence of an over-excited fancy. It is minds so conformed to which Burton applies his abstract of Melancholy, giving alternately the joys and the pains which arise from the influence of the imagination” (p. 79). Al respecto de la nueva tendencia que representa Hoffmann, el escocés afirma: “This may be called the FANTASTIC mode of writing, in which the most wild and unbounded licence is given to an irregular fancy, and all species of combination however ludicrous or however shocking, are attempted and executed without scruple” (p. 72). Este ataque fue publicado en Francia y, contrariamente a lo esperado, generó una abierta animadversión en contra Scott en defensa de Hoffmann por figuras como Loève-Weimars, Jean-Jacques Ampère, Duvergier de Hauranne, Charles Nodier, Th. Gautier, sólo por mencionar a los más importantes. Esto en detrimento de la popularidad del inglés (Castex, 1962: 51).

interés el posicionamiento del autor con respecto a la idea de realidad:

*Ce dernier titre [Fantaisies à la manière de Callot] peint l'homme et l'artiste. Hoffmann est, en effet, un observateur exact, patient et sagace de la réalité, qu'il interprète à la manière d'un Callot, d'un Rembrandt, d'un Goya, en lui faisant rendre tout ce qu'elle peut donner de pittoresque, tout ce qu'elle peut contenir de terreur vrai, grâce à une interprétation singulièrement pénétrante, à une étude psychique des plus délicates, et au contraste savant des lumières et des ombres.*

Finalmente, el artículo se detiene en la partitura; encuentra que la obra se divide en dos partes diferenciadas, una de ópera pura y la otra de ópera cómica. Al escribir sobre la música, demuestra estar al tanto del trabajo de Léo Delibes, quien a partir de una reinterpretación del cuento “Der Sandmann”, realizó el ballet *Coppélia*, que se estrenó en 1870. El texto concluye con una reflexión sobre el éxito, señalando que: “En résumé, si la musique des Contes d’Hoffmann ne diminue en rien la grande reputation du regretté Offenbach, elle ne la grandit pas d’un pouce. On jugera ce soir”.

En los días posteriores al estreno, los diarios se encargaron de difundir las reacciones del público<sup>16</sup>. En lo que todos coinciden es en una desafortunada recepción más bien fría; reconocen el trabajo realizado, la puesta en escena y las interpretaciones, pero coinciden en que la obra no respondió a lo que se esperaba de Offenbach. Así opina Iza, Luis G. (17 de

---

<sup>16</sup>El evento no aparece mencionado por Mañón (2009), quien salta de 1882 a 1885 sin mencionar la presencia de la compañía de Grau; Reyes de la Maza (1964: 27) tampoco le da gran importancia, ya que aunque señala que es “la última y quizá más bella opereta de Offenbach”, no da cuenta de la ausencia de la Barcarola, que no se interpretó en esa ocasión: “Apenas si la ‘Barcarola’, el trozo musical cursilón que todavía es preferido por los que presumen de gusto por la ‘música clásica’, arrancó aplausos; el resto pasó inadvertido y aun con enojo hacia Grau por haber elegido aquella producción para el debut de la compañía”.

diciembre 1882). Revista de la semana. *La Patria*, p. 1, en la que destaca el acierto de la partitura, debida en su mayor parte a la inspiración del compositor; sin embargo, afirma que la reacción del público no resultó ser el de una obra tan esperada. En su opinión, se debe al carácter híbrido y a la falta de unidad que esto supone: “Me causa pena decirlo: la pieza en general, no fue del agrado del público; notándose desde luego que esa obra no está escrita por una misma mano; de allí la promiscuidad del género bufo y serio: la música francesa, chispeante, alegre, festiva, en combinación con la melodía suave y sentimental de la italiana”.

Pese a ello, destaca las interpretaciones de las cantantes, las señoras Marie Derivis y Anaïs Privat, que en su opinión “fueron acaso las que causaran sensación en el ánimo del público, desempeñando admirablemente la primera [es decir, la Derivis], su doble papel de muñeca y de mujer, conquistando nutridos aplausos: el público la hizo una verdadera ovación”; y la segunda, como Antonia, “en su pequeño papel de *una voz*, [que] logró cautivar con la suya, vibrante y melodiosa”. A su comentario sobre el tenor vincula su explicación de la reacción desfavorable, aunque no deja de celebrar la presencia de ese tipo de espectáculos del país:

*En cuanto al tenor, es necesario reservarse para juzgarle: un artista no puede ser comprendido ni desarrollar sus facultades en la primera representación; máxime, cuando se supone que, la fatiga del viaje y el temor de un público desconocido, no les permiten revelar, hacer patentes todas sus facultades.*

*Así se comprende por qué se le recibió con alguna frialdad. Además, como la obra que se puso en escena, no ofrece grande interés, no hay en ella pasages [sic] ni situaciones que puedan hacer brillar dignamente las dotes de un artista.*

*De todas maneras, y a reserva de hacer más extensos [sic] estos apuntes en el curso de la semana, debe felicitarse a nuestra sociedad por contar en su elegante teatro con una Compañía de Ópera como la que ha traído el Sr. Grau: tanto más, cuanto que*

*aún faltan por conocer las verdaderas notabilidades que componen el cuadro de aquella Compañía, la que, lo repetimos, es digna de la cultura e ilustración de la sociedad mexicana.*

En “Charla de los domingos” publicada por *El Monitor Republicano* de la misma fecha, después de referirse a la época de posadas, a una tertulia en el Hipódromo Alemán en La Piedad y a la festividad de la Virgen de Guadalupe, Enrique Chávarri, con el pseudónimo de Juvenal, dedica algunos párrafos al estreno de *Les Contes d’Hoffmann*. Chavarri. E. (17 de diciembre 1992). Charla de los domingos. *El Monitor Republicano*, p. 1. El autor coincide la opinión de que fue un error por parte del empresario haber elegido esa obra para el debut. Sobre el libreto, asume que se trata de una obra biográfica, “un digno recuerdo de la vida del ilustre cantor alemán; del que vivió delirando entre las grandes inspiraciones de la poesía, de la música, de la pintura”. Se percibe en sus opiniones que compartió la visión estereotipada del personaje, ya que en su opinión el libreto “representa[ba] al poeta en uno de esos momentos en que en medio de la bacanal, iba a ahogar sus recuerdos y sus decepciones en el fondo de una copa”. El final, en este caso, era más bien desolador: “Hoffmann no puede continuar, está ebrio, y cae desplomado, en el momento en que en la taberna se presenta la única mujer que le había amado con locura”. En su interpretación, la verdadera tragedia es el alcoholismo. Aunque esto concuerda con uno de los finales “tradicionales”, como señala Pahlen (1980: 254), existen elementos convincentes que apuntan en otra dirección, en la que el fracaso material más bien se ve premiado por el encuentro con la musa. Quizá sea exagerado asumir, como Chávarri, que Stella amara “con locura” al protagonista dado que no muestra demasiada oposición al irse con el Consejero Lindorf.

Pese a reconocer el talento de los cantantes, la Derivis y Maire en el protagónico, Chávarri señala que la obra no resultó de su agrado, ya que para él, “la música de la ópera no revela su genio, ni la musa de Offenbach; tiene trozos bellísimos, pero en lo general es escasa y monótona”. Se

explica la desfavorable recepción de la obra de la siguiente manera:

*Es lástima, en verdad, que el estreno de la compañía estuviese frío, debido a la mala elección de la obra; sin embargo, hemos vuelto a ver aquella escena llena de movimiento y de vida, aquellas caras, que no son por cierto de autómatas como las de nuestros coristas, aquellos trajes irreprochables y aun se estrenó una nueva decoración bastante perfecta.*

En el texto publicado en *El Siglo XIX* el 18 de diciembre, Mauricio Grau es visto como el general de un ejército que despliega “un cuerpo de exploradores” y descubre que su “acción preliminar” ha resultado un fracaso, ya que *Los cuentos de Hoffmann* “no tuvieron el don de seducir a nuestros *diletanti*” (Citado en Sosa, 2010: 192). Pese a que las interpretaciones le parecieron buenas, el autor de la nota expresa su opinión desfavorable, en la que evidentemente desconoce la procedencia de los cuentos:

*El poema sin hilación y sin interés, es una serie de escenas confusas en que van desfilándolos personajes fantásticos de los Hermanos de Serapión, y en que Hoffmann, que fue un gran músico, un buen pintor, un notable poeta y un distinguido jurisconsulto, aparece bajo la figura antipática de un calavera vulgar que se enamora sucesivamente de una cantatriz que le engaña, de una tísica que muere cantando como la Traviata, y de una mujer automática que, al desbaratarse, desbarata sus inverosímiles ilusiones (Citado en Sosa, 2010: 192).*

*Le Trait d'Union* concuerda con las mismas opiniones: La presse et la Compagnie Grau. (19 de diciembre de 1882). *Le Trait d'Union*, p. 3. Si bien no considera lo ocurrido expresamente un fracaso, señala el

evidente contraste de las reacciones del público con respecto al triunfo indiscutible de *Mignon*<sup>17</sup>, con música de Ambroise Thomas y libreto en francés de Barbier y Carré, que consideró un delirio: “Quel succès!... Quelles ovations!... La Privat, la Leroux, Capoul et Maugé, surtout les deux premiers rôles, peuvent avoir, dans le cours de leur carrière artistique, reçu des applaudissements et des bravos en aussi grand nombre, nous n’en doutons pas, mais plus nombreux, plus chaleureux et plus mérités, jamais”.

El autor del artículo, Los cuentos de Hoffmann (21 de diciembre de 1882). *El Nacional*, p. 2, con motivo de la segunda función, ocurrida la noche del lunes, da una explicación diferente a las opiniones adversas, con respecto a una ópera que había sido un éxito rotundo en París: se debía a la ignorancia de los mexicanos en materia de literatura alemana. El autor se remonta a la historia del libreto que dio lugar a la ópera y al argumento. Al referirse a este último, resulta una incógnita que aluda a la aparición del personaje de Julieta, debido a que no formó parte de esa puesta en escena de la obra de Offenbach porque pertenecía al fragmento de “El reflejo perdido”; sin embargo, parece que sólo se trataba de una mención que ocurría en la taberna en la que se lleva a cabo el último acto:

*En el cuarto acto volvemos a encontrar a Hoffmann en la taberna, rodeado de sus amigos. Termina su narración contando sus amores con la tercera mujer que fue dueña de su corazón. Esta era Julieta, la cortesana sin alma que no deja de sí más que la duda y la desesperación, que marchita, corrompe y envilece cuanto toca.*

*Hoffmann analiza los tres elementos: Olimpia, Antonia y Julieta, y cree ver la síntesis en Stella; así es cuando ésta se presenta, concluida que fue la representación de D. Juan, el poeta la rechaza. Stella, para Hoffmann, es la jeune fille, l’artiste et la*

---

<sup>17</sup>*Mignon* se presentó en el Gran Teatro Nacional el 5 y 13 de enero de 1881 (Sosa, 2010: 185).

*courtisane.*

*La actriz, despechada, se aleja apoyada en el brazo del consejero Lendorff [sic], autor de toda la trama.*

Como se puede observar en este fragmento, el autor destaca un tema fundamental de la obra de Hoffmann: el miedo a la pérdida de la voluntad; un temor que persiste en las tres historias, en las que el escritor alemán, como también sus personajes, es víctima de fuerzas oscuras que lo sobrepasan, encarnaciones de “el principio del mal” (Pahlen, 19080: 254), personificadas por Coppélius-Dr. Miracle-Consejero Lindorf.

## 2. M. GUTIÉRREZ NÁJERA Y EL ESTRENO

El momento culminante de estas críticas fue la intervención de Manuel Gutiérrez Nájera, El Duque Job, quien le dedicó una extensa crónica al acontecimiento; Gutiérrez Nájera, M. (21 de diciembre de 1882). Los cuentos de Hoffmann. *La Libertad*, p. 2. Además del valor poético de su estilo, al que tenía acostumbrados a sus lectores, el autor legó un testimonio del gusto estético y del conocimiento que circulaba sobre el autor. El texto inicia con una cita perteneciente a Théophile Gautier, en la que el autor de *Émaux et Camées* afirma que la popularidad del alemán era mayor en Francia que en su propio país, aun cuando advierte que el “francés no es dado a fantasías por su naturaleza”<sup>18</sup>. Gutiérrez Nájera concuerda con esta idea: “la media luz, tan necesaria a lo fantástico, no existe en Francia ni en el pensamiento, ni en la lengua ni en las casas. Los cuentos de Hoffmann son incompatibles con nuestros pensamientos

---

<sup>18</sup>Este fragmento pertenece a Gautier, T. (14 de agosto de 1836). *Contes d’Hoffmann. Chronique de Paris*, pp. 441-447. El texto, publicado sin la parte final en su primera versión, apareció con el título de “Études littéraires. Hoffmann” en *Musée des Familles* (1841) y en 1874 en la edición de Charpentier de *Contes d’Hoffmann*. El texto completo se encuentra en *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique* de Théophile Gautier (1883) publicada en París por Charpentier (Spiegelberg de Lovenjoul, 1968: 93).

volterianos, nuestras lámparas de cristal y nuestras grandes ventanas”<sup>19</sup>.

Nada afecto a las obras de Offenbach, El Duque Job señala que la obra estrenada fue resultado de la exploración de nuevos caminos por parte del compositor, ya que “los cascabeles de Offenbach dejaron de aturdir los oídos luego que perdieron los granos de plomo de la actualidad”. Ubica *Les Contes d’Hoffmann* en una etapa en la que sus trabajos “se diferencian de sus primeras obras bufas y se acercan a la buena música francesa”. Para él, en ninguna de sus composiciones anteriores “es tan visible y clara la transmutación”; algo que, por lo visto en las opiniones difundidas, no pasó desapercibido para el público “lego”, quien no se encontró con lo que estaba acostumbrado a esperar de él, y que, precisamente por eso, consideró que poseía “una música pesada”. Contrario a esta opinión, Gutiérrez Nájera percibió en esta obra, la ligereza y sobre todo el interés del compositor por evitar la monotonía.

El “melodrama” escrito por Barbier y Carré ganó su desaprobación, aunque no deja de reconocer la originalidad de éstos al ubicar las acciones en la taberna:

*Yo no os lo aconsejo: para admirar una obra tonta y descosida, basta con el libreto de la ópera. Tal parece que Barbier tiene el propósito de hacer daño y mala obra a los autores alemanes. En el libreto de Mignon afea y degrada a la heroína de Wilhelm Meister. El libreto de Los cuentos de Hoffmann ridiculiza al ex-*

---

<sup>19</sup>Esta opinión al respecto de la literatura fantástica, con algunos resabios de las ideas de Hippolyte Taine, persistió incluso a principios del siglo XX, como se ve en el texto de Poulat, J. (22 de mayo de 1910). Para los que escriben cuentos. *El Imparcial*, p. 11. Este artículo funciona como una poética del cuento, que además deja ver la popularidad de la narrativa breve en ese momento. En él persiste la idea de que el gusto por ciertos temas y tratamientos, en este caso lo macabro y lo fantástico, son más apropiados para la sensibilidad de otros pueblos: “Los ingleses y americanos, más ingenuos que los latinos, siguen las huellas de Edgard Poe y cultivan la narración extraordinaria, sobrenatural, cargada de horrores. Tienen obras notables de observación y análisis, pero abundan particularmente las de hechos extrahumanos y fenómenos inexplicables”.

*travagante narrador, y entra a saco en la cuidad de sus leyendas, violando a las doncellas y afrentando las canas de los viejos.*

En su opinión, “los libretistas han hilvanado con un hilo burdo y grueso” tres de los cuentos: “Maese Coppelius”, “El violín de Cremona” y “Don Juan”, títulos que dejan ver que el Duque Job tenía conocimiento de ellos mediante alguna edición ya sea francesa o en traducción procedente de esa lengua. Otro aspecto importante que confirma esto es que Gutiérrez Nájera denominar la obra como “Los cuentos fantásticos de Hoffmann”, lo que permite comprobar que conocía y estaba al tanto de la denominación que le había dado el filólogo Jean-Jacques Ampère a la narrativa hoffmaniana.

El autor encuentra trágica y de una verdad profunda la metáfora del enamoramiento de una muñeca; para él, todos los hombres se pueden identificar con ella, porque las mujeres “son muñecas conscientes; tienen uñas; chupan la sangre, como los vampiros, y matan con su amor, como el manzanillo con su sombra”. Así pues, considera que las mujeres de Hoffmann son “símbolos dramáticos”: “Olimpia es la querida que nos engaña, y Antonia la novia que se nos muere”. Con respecto a Stella, reconoce que no es un símbolo, aunque representa el opuesto de las otras dos, es decir, la vulgaridad del mundo cotidiano. Capta de esta manera uno de los puntos más importantes de la concepción del arte de Hoffmann, quien en todo momento trataba de evadirse del mundo cotidiano. En su opinión esta mujer en particular “no ofrecía tan vasto campo a las divagaciones del poeta, ni del músico. Sin embargo, Hoffmann debía rechazarla, no porque se asemejase a las infortunadas heroínas de su amor, sino porque Stella, en cierto modo, pertenecía a todos, y esto sublevaba los sentidos nobles del enamorado”. Sin embargo, aunque le da otra interpretación a este hecho, en la cual refleja una percepción muy parecida a la de Chavarri sobre el desenlace del drama: “Volvemos a la taberna, en donde los bebedores de cerveza cantan en alegre coro. Stella vuelve del teatro y habla de amor a Hoffmann, pero el poeta la rechaza; no quiere amar de nuevo; está maldito: la única querida que no muere y que no engaña es... la cerveza”.

Para el Duque Job la obra estrenada en el Gran Teatro Nacional no le hacía justicia al alemán; “ni los autores del libreto, ni Offenbach, supieron sacar provecho de este asunto”, ya que considera que el compositor “quiso probarnos que podía hacer una grande ópera, y no lo consiguió”. Aunque el conjunto no le parece prodigioso, expresa su agrado por algunos pasajes:

*Hay en ellos [Los cuentos de Hoffmann] algunas páginas preciosas, dignas de Auber y de Boïeldieu. Citaré en el primer acto, el coro de estudiantes; en el segundo, las coplas de la muñeca; y en el tercero, todo. Empieza este acto por la romanza deliciosa que Antonia canta al piano, llena de melancólica ternura; viene luego una barcarola a dos voces, deliciosamente escrita, en seguida el dúo de amor, y por último el gran trío, de poderoso arranque dramático.*

En cuanto al trabajo de los cantantes, considera excelente la interpretación; en particular el trabajo de Derivis en el papel de Coppelia. Al respecto expresa que “cualquiera la habría tomado por una mujer de carne y hueso. Canta como Mademoiselle Privat y baila como Rosita Mauri”. Destaca la interpretación de la *mezzosoprano* y concuerda con los elogios tributados por los diarios parisienses;

*su voz de gran volumen y perfectamente modelada llena bien el teatro. La inteligente artista tiene además un buen talento escénico, del que dio pruebas bastantes en el papel de la muñeca. Su cuerpo toma la rigidez de los autómatas. Sus movimientos pueden medirse con un compás, y nunca exceden de una línea fija. Cuando canta, las notas, más que brotar de una garganta humana parecen salir del angosto cañuto de la flauta.*

Asimismo sobre Alice Betty, quien hizo el papel de Nicklausse, el joven amigo del protagonista, señala que “lleva con garbo y desparpajo el traje de hombre, que le sienta a las mil maravillas. Viéndola así, cualquiera cambiaría de sexo para amarla”; de Maire, quien interpretó al escritor alemán, afirma que “tiene una voz de tenor fresca y lozana. No pudo tenerla así Hoffmann que fumaba mucho y bebía toneles de cerveza”. Finalmente, del señor Maugé, que encarnó a los siniestros antagonistas, dice “nada puede decirse, porque todo es poco. Es un artista consumado: la perla masculina de la compañía”.

Aunque reconoce el trabajo del compositor, señala que “no impunemente se atraviesa por el fácil sendero de los bufos”, ya que “a trechos, en el airoso corto de unas coplas, en el alegre giro de una melodía, suenan los cascabeles de Offenbach”.

Como se puede observar en las críticas de uno de los escritores más importantes de la época, el autor era consciente de que las obras de Hoffmann eran más complejas de lo que la ópera dejaba ver, y sin embargo reconoce que algunas de sus verdades etéreas y nocturnas se percibían en la obra.

### 3. LA SOMBRA DE HOFFMANN

En su “Revista de teatros”. (24 de diciembre de 1882). *El Centinela Español*, p. 2, tras celebrar la variedad de diversiones de ese invierno y referirse a los espectáculos que se presentaban en el Circo Orrin y el Teatro Arbeu, Pablo comparte con sus lectores algunos comentarios sobre la ópera de Offenbach. Para ello, pone a su público en antecedentes al respecto de la labor de los cantantes. Lamenta los pocos aplausos. Celebra el trabajo de Capoul quien al parecer no encantó e intenta justificar esta situación. Precisamente, en un intento por influir en la opinión del público y revertir los efectos de lo que se consideró un fracaso, publicó un texto escrito por el propio Víctor Capoul, traducido de *Le Figaro*. Capoul. V. (27 de diciembre de 1882). Mi viaje a América. *El Nacional*, p. 1. El texto

refiere en sus últimas líneas el éxito rotundo de la ópera de Offenbach en EE.UU.:

*Voy a concluír con una buena noticia. Los Cuentos de Hoffmann se recibieron en Nueva York con el mismo entusiasmo que en París. Mlle. Derivis [sic], una cantatriz de primer orden y de una voz magnífica, estuvo encantadora en el papel de la muñeca y el Sr. Maire[,] un tenor cuyo porvenir está asegurado en París, compartió justamente las ovaciones de su graciosa compañera. Merece una mención especial el Sr. Maugé, que compuso y cantó el papel del doctor Miracle con un arte y una maestría notables. El yo es siempre odioso: en consecuencia, no hablaré de las representaciones de Mignon con la que volvieron a presentarse ante el público de Nueva York apreciables artistas a quienes conoce y quiere.*

En las páginas del mismo periódico, M. Gutiérrez Nájera, esta vez sin pseudónimo, publicó la columna “Crónicas de la ópera”, dedicada a hablar sobre Louise Théo y Victor Capoul<sup>20</sup> y con ironía trae a la memoria el suceso ocurrido en Viena: “Ya, por ejemplo, no hablaré de *Los cuentos de Hoffmann*, que venían precedidos de tanta fama y que tan mediano éxito obtuvieron acá, a pesar del talento innegable de la señorita Derivis. *Los cuentos de Hoffmann* son de mal agüero. Cantándolos estaban cuando se quemó el Teatro de Viena. Yo aconsejaría a Monsieur Maurice Grau que se pusiera la señal de la cruz”. Gutiérrez Nájera, M. (27 de diciembre de 1882). Crónicas de la ópera. *El Nacional*, pp. 1-2.

Como se ha visto, los comentarios al estreno permiten conocer las opiniones favorables y desfavorables, no sólo con respecto a ese acontecimiento, sino a la obra del propio Hoffmann. No resulta de menor interés el hecho de que, como parte de un proceso de normalización de

---

<sup>20</sup>Esto continúa en El Duque Job (31 de diciembre de 1882). Crónicas color de Théo. *La Libertad*, p. 2.

esta ópera, en el sentido dado por Jauss (2000: 162) de un “cambio de horizonte”, que incluye por supuesto el de las obras del autor alemán, ésta abandonó el recinto elitista que supuso el Gran Teatro Nacional para volverse parte del espectáculo público; suceso que es posible rastrear en los periódicos que dieron cuenta de las múltiples presentaciones de fragmentos de la obra de Offenbach<sup>21</sup>, incluyendo “La Barcarola”, que, como se ha visto, no formó parte de la puesta en escena del estreno y que pasó desapercibida<sup>22</sup>; en la memoria del desempeño de los cantantes<sup>23</sup>, en las referencias a Hoffmann como músico<sup>24</sup>, en su relación

---

<sup>21</sup>La sociedad filarmónica francesa. (14 de abril de 1883). *El Nacional*, p. 3; El 18 de julio. Velada en honor de Juárez. (21 de julio de 1895). *El Continental* [Guadalajara], p. 1; Tomorrow Night’s Concert. (8 de febrero de 1898). *The Two Republics*, p. 5; Artistic Concert. (8 de febrero de 1898). *The Mexican Herald*, p. 5; U.E. Church Concert. (10 de febrero de 1898). *The Mexican Herald*, p. 8; De la sociedad tapatía. (27 de octubre de 1917). *El Informador* [Guadalajara], p. 1; Sociales y personales. (22 de marzo de 1919). *El Pueblo*, p. 3; Tres “Espectros” que inquietaban a los vecinos, cayeron en poder de la policía. (27 de agosto de 1919). *El Demócrata*, p. 9; Piezas que la banda de la gendarmería del Estado ejecutará en el bosque de los eucaliptos de 11 a 1. (26 de octubre de 1919). *El Informador* [Guadalajara], p. 8.

<sup>22</sup>Formó parte del concierto público que tuvo lugar en la Alameda de 10 a 1, bajo la dirección de Miguel Ríos Toledano: “5º ‘Los cuentos de Hoffman’ [sic]—Barcarola y Wals [sic]—Metra”. La música de ingenieros. (14 de agosto de 1887). *La Patria*, p. 3.

<sup>23</sup>Sobre María Derivis: Titania (28 de octubre de 1886). Ecos de la semana. *El Diario del Hogar*, p. 1; Sobre el tenor Jean-Alexandre Talazac: Notas artísticas. (9 de febrero de 1893). *El Correo Español*, p. 2; sobre Derivis y el tenor Morie: El Reporter. (26 de abril de 1904). Por los teatros. En el Renacimiento. *Diario del Hogar*, p. 2; sobre el director Antonio Ribera: Los martes de El Correo. (6 de febrero de 1906). *El Correo Español*, p. 1.

<sup>24</sup>Sociedad Musical. La segunda audición de música de Cámara. (18 de octubre de 1907). *El Popular*, p. 2: “En el cuartero en ‘re’ (op. 18, número 2) en medio de su incomparable belleza, no se destaca aún por entero su personalidad, y nótase la influencia que sobre él ejercían Haynd [sic], y sobre todo Mozart, en quien admiraba, según observa Blaze de Bury, la vigorosa magnificencia de armonía y el arte grandioso con que interpretaba las pasiones que agitaban su alma, el cual Beethoven desarrolló de modo tan maravilloso, que en sus manos la música instrumental, al decir de Hoffman [sic], se hizo la más romántica de todas las artes”. // Pedrell, F. Los grandes genios musicales. Roberto Schumann. (15 de agosto de 1918). *Cosmos Semanal*, pp. 4-6: En esta semblanza se dice que Schumann ocultaba el nombre y lugar de nacimiento de algún amor juvenil: “Dejan sentir su influencia las obras de Juan Pablo, y no menos las de Hoffmann, no sólo como cuentista extraordinario, sino como músico de fantásticas adivinaciones” (p. 5).

con Wagner<sup>25</sup>; asimismo cabría incluir las alusiones a personajes de la ópera, como el Dr. Milagro, que no pertenece al cuento original<sup>26</sup>.

En la primera década del siglo XX, aparecen nuevamente menciones a la ópera de Offenbach y también proyectos de nuevas puestas en escena de las que el público mexicano tuvo conocimiento<sup>27</sup>; incluso de la reposición en la que ya aparecía el fragmento eliminado de la primer apuesta en escena, como se lee en *Colored Wigs in Grand Opera* (19 de abril de 1914). *The Mexican Herald*, p. 5: “At last colored wigs have been introduced into grand opera, the first being worn by Mme. Alda while playing the role of

<sup>25</sup>La juventud de Wagner. (14 de mayo de 1897). *La Voz de México*, p. 1: “Este periodo de labor aislada coincide en él con un impulso de exaltación alucinatoria, ya no shakespereana sino hoffmannesca, ocasionada por la asidua lectura de los escritos de Hoffmann. Muchas extravagancias se manifiestan, aun materialmente, en sus primeros ensayos de producción [...] A fin de reducir al desenfrenado joven a la razón, se necesita nada menos que la intervención del contrapuntista Weiling, organista de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y maestro profundo y claro de su enseñanza”. // Tannhauser for the First Time in Mexico Since 1891. (24 de octubre de 1907). *The Mexican Herald*, p. 2: “Modern versions of the legend were made by Tieck, Heine, and Geibel, and in Swinburne’s ‘Laus Veneris’ Tannhauser is conceived as having returned irredeemably to the Venusberg. But better known than any is the dramatic treatment by Richard Wagner in his opera ‘Tannhauser’, written in 1845, whose libretto follows Hoffman [sic] in identifying Tannhauser with Heinrich von Ofterdingen and introducing him into the contest of the misntrels on the Wartburg”.

<sup>26</sup>En el Instituto Pasteur. Una visita del presidente Faure. (6 de marzo de 1897). *La Voz de México*, p. 1. El texto también se publicó en (9 de marzo de 1897). *El Municipio Libre*, p. 2. // Para ser hermosa. La maga electricidad. Manicuras y masajistas. (31 de julio de 1907). *El Imparcial*, p. 7.

<sup>27</sup>Un rival de Caruso. (27 de agosto de 1907). *El Tiempo*, p. 1: “Se ha asegurado el concurso de Mari Garden, de la Ópera Cómica de París, y se propone poner en escena una docena de óperas enteramente nuevas para Nueva York, entre otras, ‘Thais’, de Masenet y los ‘Contes de Hoffman [sic]’”. // Agencia Luis A. Rivera (4 de septiembre de 1907). Gacetilla de espectáculos. *El Popular*, p. 3: Se menciona el elenco y el repertorio de la nueva compañía de ópera del Teatro de Manhattan, entre ella están *Contes d’Hoffmann*. // Por los escenarios de París. (16 de marzo de 1913). *El Mundo Ilustrado*, p. [16]: “La celebrada ópera cómica del inolvidable Jacques Offenbach, ha vuelto a París con la misma frescura, como si no hubiera pasado el tiempo, como si las modernas corrientes musicales, nada influyeran en los gustos del público. / Y al mismo tiempo que se veía la vieja obra en la “Gaité Lyrique” en la Ópera Cómica, subían en escenario “Los cuentos de Hoffmann” y “La Bella Elena” y “La Gran Duquesa” y casi todo el repertorio de mediados del siglo pasado”.

the Venetian courtesan Giuletta in ‘The Tales of Hoffmann’”.

Existen noticias de que en 1917 se intentó montar nuevamente la ópera de Offenbach en México, como está consignado en un anuncio de la sección de Teatros aparecido en “Fabregas Stam. Gran compañía de Ópera Italiana”. (28 de noviembre de 1917, *El Pueblo*, p. 5): “En ensayo: Gioconda, Sansón y Dalila, Fedora, Baile de máscaras, Cuentos de Hoffmann”. La primera Sociedad Artística Mexicana Stam, formada a principios de diciembre y cuyo debut fue el 14 de ese mes en el apenas vuelto a denominar Teatro Virginia Fábregas, después de seis años de ser conocido como Teatro Mexicano, con *La Gioconda*, se proponía hacer una temporada de estrenos a precios módicos (Díaz-Du Pond, 2003: 151). La Compañía presentó *La Gioconda*, *Madame Butterfly*, *Fausto*, *La Bohemia*, *El Trovador*, *Sansón y Dalila*, *Cavallería Rusticana*, *Payasos*, *Fedora*. Noticias al respecto de sus trabajos se consignan en *El Pueblo*:

*Han comenzado también los ensayos de la ópera “Anáhuac”, del maestro Miramontes, que al subir a escena constituirá un acontecimiento sensacional por tratarse de una obra mexicana, que se presenta bajo los auspicios de mexicanos, por una compañía de primer orden. La preciosa ópera “Cuentos de Hoffmann” de Offenbach, subirá a escena a continuación. La compañía de ópera en el Virginia Fábregas. (21 de diciembre de 1917. El Pueblo, p. 10.)*

La epopeya nacional mencionada, de Francisco Bracho con música del jalisciense Arnulfo Miramontes se estrenó la noche del 31 de enero y contó con la presencia del presidente Carranza (Díaz-Du Pond, 2003: 154).

El 18 de enero Stam dio la última función, los artistas italianos y mexicanos se “agruparon para trabajar por bolo en una nueva compañía: Pro Arte (Artistas Unidos) dirigida por Ignacio del Castillo y Arnulfo Miramontes. El nuevo organismo inició funciones el 22 de enero con

*Sansón y Dalila*” (Díaz-Du Pond, 2003: 153). La temporada inició el 25 de mayo con *Aida*, el mismo día que se inauguró el Teatro Esperanza Iris con la Compañía Titular de Operetas Vienesas, aunque las críticas prefirieron la obra de Verdi (Díaz-Du Pond, 2003, 154).

Es de particular interés la nota titulada La compañía de Ópera ‘Pro Arte’, integrada por brillantes elementos artísticos, actuará en el cine Granat. (19 de mayo de 1918, *El Pueblo*, p. 11). En ella se anunció que la compañía estaba dirigida por el “maestro, director y concertador” Ignacio del Castillo, y que contaba entre su repertorio con “Cuentos de Hoffman[sic]”<sup>28</sup>; sin embargo, la noche del reestreno de *Les contes d’Hoffmann* nunca llegó; no hay registros de este montaje en esa década (Díaz-Du Pond, 2003, Ceballos, 2002).

Como se ha visto, el interés despertado por la ópera captó el interés del público por los escritos del alemán; un fenómeno parecido al que sucede hoy en día cuando la adaptación de una novela al cine atrae la atención hacia la obra original. Por lo que se puede colegir de los textos pertenecientes a la prensa periódica, los críticos estaban conscientes de los temas presentes en las obras de Hoffmann (el doble, el autómatas, la pérdida de la voluntad, la disolución de las fronteras de la vigilia y el sueño) así como su pertenencia a un género y a una tradición; así mismo es posible comprobar que dichos elementos llegaron a un público más general por medio de la ópera, para constituir así un imaginario colectivo en torno a Hoffman y su obra<sup>29</sup>. La gente quizá no lo había leído, pero en la ópera podía encontrar su sombra. La ópera creó un doble de Hoffmann, un mito que, a diferencia del protagonista de *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, se refleja en todos y cada uno de los personajes.

---

<sup>28</sup>La compañía de Ópera “Pro Arte”, integrada por brillantes elementos artísticos, actuará en el cine Granat. (19 de mayo de 1918). *El Pueblo*, p. [11].

<sup>29</sup>Un ejemplo curioso es la asimilación de Hoffmann a la recepción de Poe, como lo demuestra: Un triunfo sobre la muerte. (4 de junio de 1913). *Alrededor del Mundo*, p. 9: “[El actor] Perier se caracteriza de la muerte y actúa en una historia sobre los cuentos de Hoffman, el Edgar Poe de Alemania”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIDAULT DE LA CALLE, S. (2002). “Belle Époque y frivolidad: El difícil paso de la conciencia decimonónica a la modernidad”. En *La Danza en México. Visiones de cinco siglos. Vol. I*, M. Ramos Smith y P. Cardona Lang (dirs.), 595-611 México: Conaculta, INBA, Escenología A.C.
- CASTEX, P-G. (1962). *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant* (1.<sup>a</sup> ed.: 1951). París: José Corti.
- CEBALLOS, E. (2002). *La ópera (1901-1925)*. México: Conaculta, Escenología A.C.
- DÍAZ DU-POND, C. y CEBALLOS, E. (2003). *100 años de ópera en México*. México: INBA; Escenología A.C.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M. (2006). “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición”. *Revista de Musicología* XXIX. 1, 164-189.
- \_\_\_\_ (2009). “Factores condicionantes en la trasposición literatura-música”. *Anuario musical* 64, 259-278.
- JAUSS, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación* (1.<sup>a</sup> ed.: 1967) Barcelona: Península.
- MAÑÓN, M. (2009). *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México (1841-1901)*. T. 2. México: Conaculta, INBA.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, E. de (1961). *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. T. II. Prólogo de Salvador Novo. México: Porrúa.
- PAHLEN, K. (1980). “Introducción”. En *Los cuentos de Hoffmann. Libreto francés-castellano*, J. Offenbach. Intr. y comentarios de Kurt Pahlen con la colaboración de Rosemarie Köning. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- PEREZ GIL, V. (1993). *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*. Tesis

doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

RAMOS SMITH, M. (2013). *Teatro, música y danza en el México de la Bella Époque (1867-1910)* (1.<sup>a</sup> ed.: 1995). Prólogo de José Emilio Pacheco. México: Escenología A.C.

REYES DE LA MAZA, L. (1964). *El teatro en México durante el Porfirismo (1880-1997)*. T. I. México: Imprenta Universitaria.

ROAS, D. (2002). *Hoffman en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.

SPOELBERCH DE LOVENJOU, Ch. de (1968). *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*. Ginebra: Slatkine Reprints.

SOSA, O. (2004). *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México: INBA.

\_\_\_\_ (2010). *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución (1821-1910)*. México: INBA.

TEICHMANN, E. (1961). *La fortune d'Hoffmann en France*. París: Genf.

Recibido el 20 de abril de 2018.

Aceptado el 24 de julio de 2018.

**#QUÉESPOESÍA: GÉNERO Y NUEVAS POÉTICAS  
PRODUCTIVAS EN LA ERA DE LAS REDES SOCIALES.  
LAS POÉTICAS DE ELVIRA SASTRE,  
IRENE X Y LORETO SESMA**

**#WHATISPOETRY: GENRE AND NEW PRODUCTIVE POETIC  
WORK IN THE AGE OF THE SOCIAL NETWORKS.  
THE POETRY OF ELVIRA SASTRE,  
IRENE X AND LORETO SESMA**

**Isabel LOGROÑO CARRASCOSA**

Universidad Isabel I

ilogronoc@gmail.com

**Resumen:** En los últimos años, redes sociales como *Twitter*, *Instagram* y *Youtube* se han convertido en populares plataformas de publicación y de difusión de contenidos literarios para jóvenes autores. Tanto es así que no son pocas las editoriales que han visto la oportunidad de convertir en cifras de *ventas* las cifras de *seguidores*, revitalizando incluso géneros minoritarios como la poesía. Sin embargo, ¿estamos verdaderamente ante una “revitalización” del género poético clásico o de una construcción de nuevas poéticas productivas *en red*? Para ilustrar la polémica mercantil y literaria se ha seleccionado un *corpus* femenino de autoras, puesto que no pueden pasar desapercibidas las oportunidades de visibilización y ruptura de tópicos que ofrece el nuevo canal a la voz poética de la mujer.

**Palabras clave:** Poesía femenina contemporánea. Redes sociales. Elvira Sastre. Irene X. Loreto Sesma.

**Abstract:** Over the last few years, social networks such as Twitter, Instagram and Youtube have become popular platforms for the publication and diffusion of literary content among young authors to such an extent that many publishing houses have appreciated the opportunity to convert the number of followers into sales. This is revitalizing minority genres such as poetry. One needs to question, though, whether we are seeing a revival of traditional classical poetry or the birth of a new “internet” genre. To illustrate this literary controversy and the resulting business issues, a corpus of female authors has been selected to demonstrate that these new opportunities for exposure, the breaking of stereotypes should not go unnoticed.

**Key Words:** 21<sup>st</sup> Century Women’s Poetry. Social Networks. Elvira Sastre. Irene X. Loreto Sesma.

## 1. INTRODUCCIÓN

La encendida polémica acerca de este *boom* de nuevos poetas de la red parece aglutinarse en torno a un paradójico silogismo que podríamos esgrimir así: todo producto poético de calidad tiene un público minoritario, la poesía de las redes sociales arrasa en cifras de ventas, la poesía de las redes sociales no es un producto poético de calidad. Si a esto se añade que el baremo de *calidad* parte de cánones y canales de comunicación que no pueden ser comparables (tal y como sucede en el caso del correo electrónico y de la carta tradicional), la controversia es aún mayor. Y la valoración

de la complejidad del fenómeno comunicativo como signo de la nueva realidad digital de la pantalla en la que nos hallamos inmersos, queda así ignorada. Es por ello que resulta fundamental evitar los anacronismos y contextualizar: era digital, generación Y (*Millennial*) y democratización de la palabra poética. Puesto que conviene no olvidar que la tradición literaria ha dejado constancia de la posición en segundo o incluso tercer plano de la mujer en su acceso a la pluma y que tanto el advenimiento de la democracia como la revolución de las nuevas tecnologías y sus plataformas han sido dos factores clave en el cambio definitivo de tal herencia. ¿Cómo se presentan en sus versos estas poetas *nacidas digitales*? ¿Qué tratamiento hacen de los temas poéticos habituales? A grandes rasgos, destaca la adopción de una postura activa, desafiante, irreverente así como el reclamo de una palabra literaria femenina articulada sobre un discurso cotidiano-coloquial, que encontrará en el inabarcable e inagotable concepto del amor, su maná poético.

## 2. REDES SOCIALES. UNA NUEVA MANERA DE ESCRIBIR Y PUBLICAR<sup>1</sup>

Begoña Regueiro Salgado (2013: 237) apuntó acertadamente dos rasgos de poeticidad acaecidos en el siglo XIX que favorecieron la evolución poética posterior que llevaría al nacimiento de la poesía digital actual: por un lado, la no consideración de la poesía o el arte como objetos, sino como procesos, y por otro, la fusión de las artes, traducida a la trasmedialidad actual y encargada de otorgar significados específicos a los distintos códigos. Así se observa en los discursos poéticos de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma, quienes han configurado sus respectivas poéticas teniendo en cuenta las características de contenido, forma y difusión que ofrecen las redes sociales (*Twitter, blogs, Youtube...*). Elvira Sastre

---

<sup>1</sup>Se utilizarán fragmentos poéticos extraídos de las cuentas de *Twitter, blogs y Youtube* de las autoras, así como también de las obras publicadas en papel de las mismas (ver referencias bibliográficas finales).

(Segovia, 1992) mantiene viva su actividad literaria en su blog “Relocos y recuerdos” y en su cuenta de *Twitter*<sup>2</sup>, plataformas que estimularon su fichaje por las editoriales Lapsus Calami (*Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, 2013), Valparaíso (*Baluartes*, 2014 y *Ya nadie baila*, 2015) y Visor de Poesía (*La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*, 2016); Irene X hace lo propio en *@ireneequis*<sup>3</sup>, en su blog “Autocrítica. Vomito flores” y en los poemarios consecuentes de su actividad en línea: *El sexo de la risa* (Harpo, 2015 antes Origami, 2014), *Grecia* (Harpo, 2015 antes Origami, 2014), *No me llores* (Harpo, 2015), *Fe ciega* (Harpo, 2016) y *Single* (Harpo, 2017); y Loreto Sesma, quien declama su poesía en su canal de *Youtube*, comparte versos en su cuenta de *Twitter*<sup>4</sup> y ocupa escaparates de librerías con *317 kilómetros y dos salidas de emergencia* (Espasa, 2014) y *Amor revólver* (Espasa, 2016).

Sólo analizando las variables mencionadas de contenido, forma y difusión que ofrecen las redes sociales es posible comprender que el fenómeno que examinamos adquiere características y posibilidades diferentes. Ahora bien, ¿hablar de poesía en blogs y redes sociales es hablar de poesía digital? Dolores Romero López (2011) caracterizaba la poesía publicada a través de estas plataformas bajo la etiqueta de “hiperpoesía”, un concepto en el que la crítica establecía “una gradación desde la más simple digitalización del poema a la hipertextualidad y creación de holopoesía, que es la forma más compleja de poesía hipertextual” (2011: 53). Una clasificación muy similar a la establecida por Ana Cuquellera (2011: 70-71) quien utiliza el nombre de “E-vanguardias” para referirse a *ciberpoesía* de diferente naturaleza: desde poesía analógica alojada en blogs, hasta poesía hipertextual, poesía en movimiento, fotopoesía y videopoesía. Teniendo en cuenta la amplitud del abanico mostrado, los poemas analógicos del blog de Elvira Sastre, los fotopoemas de Irene X o los videopoemas de Loreto Sesma se adscriben al marco que ofrece la

---

<sup>2</sup> *@elvirasastre*, 88,2 k seguidores (última consulta realizada el 2 de enero de 2018).

<sup>3</sup> 66,1 k seguidores (última consulta realizada el 2 de enero de 2018).

<sup>4</sup> *@loretosesma*, 70,9 k seguidores (última consulta realizada el 2 de enero de 2018).

nueva textualidad electrónica.

*Contenido.* La adscripción y el seguimiento del material ofrecido a través de una red social dependerán de las necesidades, intereses o gustos que tengan los cibernautas (Tirira, 2013: 23). Tanto en los textos de Sastre, X o Sesma como en los de otros poetas de la red se puede leer:

*desde el desamor más terrible hasta la historia de amor más envidiable, pasando por las miles de posibilidades que tienen los enfrentamientos cabeza-corazón [...]. Es por el afán de estos autores de acercar sus versos a la realidad que se destapan por completo en cuanto a estilo de vida se refiere* (López Megías, 2016: 20).

No es de extrañar por tanto que si los seguidores de estas autoras nacidas en los 90 se corresponden con el grueso adolescente nacido en el 2000, la temática no podía ser más adecuada para enganchar a un público sumido en la mercadotecnia del amor (Rodríguez, 2015) deseoso de empatizar con palabras cercanas a sus vivencias personales. Sucede así que lo público externo y lo privado interno, la realidad y la ficción, parecen borrar e incluso mezclar sus fronteras en el universo de las redes sociales (Millán, 2006: 172) donde la vida personal de las autoras se presenta de manera poetizada. Irene X acompaña imágenes de su vida cotidiana con versos de sus libros (López Megías, 2016: 20) y Elvira Sastre asevera la correspondencia de lo autobiográfico y lo escrito: “Cuando me enamoré por primera vez; fue algo muy platónico y fantasioso. Le quise dar un matiz real y por eso traspasé esa historia al papel, para contarla a mi manera y decirme a mí lo que no le podía decir a ella.” (C’Mon Murcia, 2013).

*Forma.* Viene determinada por la influencia de lo oral-coloquial, por la no persecución consciente de una elaboración del lenguaje y por el recurso a la multimodalidad. Conviene recordar que el nuevo ciberdiscurso juvenil está protagonizado por jóvenes usuarios o prosumidores —consumidor + productor (Sarsa, 2014: 76)— situados “en la cultura de la experimentación,

la subjetividad y la inmediatez” (Vaqueiro Romero, 2012: 6), rasgos que conducen a la construcción de una conversación más humanizada y con mayor expresividad, atractivo, flexibilidad y carácter lúdico (Berlanga Fernández y Martínez Rodrigo, 2010: 51), en la que ellos mismos admiten que no hay una elaboración del lenguaje “yo no sé lo que es el ritmo, yo no busco nada de eso, yo escribo mis cosas y a la gente le gusta” o “la poesía rimaba y era muy compleja y nosotros hemos inventado un lenguaje nuevo donde podemos decir puta y palabras malsonantes que antes no se podían decir y que llegan mucho más a la gente” (Álvarez, 2017). Sin embargo, pese a tales declaraciones, aún se aprecian ciertos intentos de versificación, metáfora, imagen y sonoridad (Monroy, 2017: s/p) en la construcción de productos multimodales que combinan diversos lenguajes: Elvira Sastre y Loreto Sesma declaman sus poemas con música a través de su canal de *Youtube* o como enlace hipervínculo a su blog personal, estamos ante una poética que no responde a un único planteamiento ni a una única necesidad y que ni siquiera utiliza en la misma medida las oportunidades que ofrece lo digital (Regueiro Salgado, 2013: 247).

Difusión. Uno de los aspectos más diferenciadores (con respecto al papel) y sobre todo, mejor aprovechados de las plataformas sociales, es su ilimitado poder de distribución y accesibilidad ya que han permitido, entre otros aspectos, abrir la puerta a la democratización de la escritura:

*El sistema en su exclusividad comercial no brinda espacios para la difusión, la reflexión y la institucionalización de propuestas complejas o formalmente exigentes. [...] Como respuesta a estos hechos, una creciente cantidad de poetas emergentes opta por el trabajo desde reducidas comunidades lectoras, aceptando esta apuesta como más visible y gratificante que los mecanismos y espacios tradicionales concedidos por la crítica en los medios masivos (Rodríguez Gaona, 2010: 14-15).*

La publicación poética deja de ser un privilegio, se viraliza “sin

jerarquías ni fronteras” (Millán, 2006: 175) a partir de un nuevo escaparate en el que con coste 0 los autores pueden no sólo compartir sus contenidos sino además hacerse amigo del lector tras la pantalla gracias al sistema de *retroalimentación* de comentarios que ofrecen las distintas plataformas y que subraya el nuevo carácter cuasi bidireccional de la comunicación en red en contraste con el perfil diferido del papel. El autor “en línea” recibe de forma inmediata los *me gusta* o *no me gusta* de su público, pudiendo así establecer o no vínculos afectivos con su círculo de lectores, factor que condicionará irremediamente la autoestima de muchos de ellos. Decenas de seguidoras y seguidores comparten en *Twitter* mensajes de aplauso, fotografías con las adquisiciones de los libros (Figura 1) de sus *ídolos* e incluso, improntas en la piel (Figura 2):



Figura 1. Tuit de una seguidora de Irene X con la portada fotografiada de sus libros.

Figura 2. Tuit de una seguidora de Elvira Sastre con la portada del libro de la autora *Baluarte* tatuado en el brazo.

La consecuencia mercantil derivada de este proceso de difusión no tardaría en llegar, materializada —valga la paradoja— por las editoriales del papel. Las empresas del libro muy pronto se apremiarían por convertir los números de seguidores en potenciales compradores de libros, prueba de ello son los datos del informe *Comercio interior del libro en España 2015*, año en el que la tirada del apartado “Poesía y teatro” cerró con un aumento anual del 26,5% con respecto del año 2010, año de la crisis del sector del libro (Velasco, 2017a). Influencia en internet y éxito editorial se convierten por tanto en sinónimos bien avenidos (Monroy, 2017: s/p) primero para las editoriales pequeñas que se atreven a arriesgar por estos autores noveles y después, para las grandes editoriales (como Espasa-Planeta) que una vez visto confirmado el éxito, se los llevan (Vázquez, 2016).

### **3. ¿REVITALIZACIÓN DE LA POESÍA O CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO PRODUCTO LÍRICO?**

Decíamos que la salida al mercado editorial del papel de esta nueva poesía en red es criticada por los garantes del canon clásico debido a su “intrusismo” y a su no cumplimiento con los criterios tradicionalmente asociados a la lírica (Spang, 1993: 58-61). Si el fenómeno hubiera quedado en *Twitter* o *Youtube*, muy posiblemente se hubiese visto como una afición *tardoadolescente* de poetas noveles. Sin embargo, ha dado el salto, incluso cuando ni siquiera las propias poetas tuvieran esa intención, sino simplemente y como reconocen en diversas entrevistas, la de dar rienda suelta a sus emociones “Un día que estaba de exámenes decidí subir un vídeo que ahora me avergüenza mucho (risas), una editorial lo vio y decidió contactar conmigo”<sup>5</sup>, “Yo vivía en la idea idílica de un blog que era mi habitación y esa habitación a la que dejas entrar a los amigos que todavía no conoces”<sup>6</sup>, “Tuvo que decirme alguien que tenía que embarcarme en

---

<sup>5</sup>“Elvira Sastre: siempre me he sentido a salvo sola”, entrevista a Elvira Sastre, *El Cultural*, 10 de marzo de 2017.

<sup>6</sup>“La poesía da más hambre que de comer”, entrevista a Irene X, *Acróbata*, s/f.

una nueva aventura y que ésta iba a ser ver mis escritos en papel”<sup>7</sup>.

Intrusismo o no, lo que sí es cierto es que leer sobre papel productos configurados bajo el lenguaje de las redes sociales provoca cierto extrañamiento en el lector acostumbrado al lenguaje de estas redes y no a la poesía de libro, del mismo modo que lo provoca en el lector acostumbrado a la poesía de libro y no al lenguaje de las redes sociales. La adecuación a las nuevas condiciones de comunicación (emisor, receptor, mensaje, canal...) configura los rasgos del discurso del correo electrónico, de servicios de mensajería-chat para teléfono móvil como *Whatsapp* y de los que podemos advertir en los *post* de *Facebook* o los *tuit* de *Twitter*. Todos ellos poseen en común una serie de particularidades comunicativas que puso de manifiesto el epistólogo Melançon al hilo de la imposibilidad de comparar la carta tradicional con el email (citado en Vela Delfa, 2007: 175-178). En primer lugar, el carácter inmaterial de los mensajes. La inexistencia del papel como soporte reduce el margen de personalización, convirtiendo estos en productos mucho más estandarizados, que, en el caso de los textos de las redes sociales, al ser publicados en *post* de forma pública pueden hacerse rápidamente virales y entrar a formar parte del imaginario común de Internet. En segundo lugar, la instantaneidad y la ausencia de espera. Como señalábamos, el margen de respuesta ante una publicación es inmediato, seguidores y detractores pueden mostrar su conformidad o disconformidad ante lo escrito en un lapso de tiempo inmediatamente seguido a la visualización. Los nuevos autores están expuestos de forma permanente a la crítica ajena, contra la que reaccionan (Figura 3):



Figura 3. Tuit de Irene X

---

<sup>7</sup>“Entrevista a Loreto Sesma, la poeta que arrasa en *Youtube*”, *La voz del verso*, 20 de diciembre de 2015.

Tercero, y relacionado con el anterior, la brevedad y la rapidez. Los nuevos textos líricos de la red *caben* en los 140<sup>8</sup> caracteres de *Twitter* (Figura 4) en los que intentan condensar emoción e ingenio para captar la mirada de los usuarios, en quienes la velocidad de lectura y la falta de tiempo o interés por leer textos más largos se tornan también características, pero no exclusivas, de la nueva comunicación en la red, ya que tanto en los haikus como en los microrrelatos ese mismo deseo de brevedad está presente y son sin embargo, producciones en papel.



Figura 4. Tuits de Elvira Sastre e Irene X

Y cuarto, las posibilidades multimodales que ofrecen los nuevos mensajes. Se ven, se escuchan, se adelantan, se hace “clic” sobre ellos. El lenguaje poético protagoniza así una gran performance donde “la libertad creativa deja a entrever que estos autores no sólo tienen el don de la palabra, sino que además poseen un gran potencial imaginativo para crear audios de recitados” (López Megías, 2016: 19) (Figura 5).

<sup>8</sup> Ampliados a 280 desde noviembre de 2017.



Figura 5. Poema recitado con imágenes de Loreto Sesma subido a su cuenta de *Twitter*

A estos rasgos habría que añadir la influencia del registro coloquial, de la oralidad, tal y como señalan Berlanga Fernández y Martínez Rodrigo (2010: 57) y que se manifiesta en rasgos como la ya mencionada inmediatez, el dominio de la función emotiva y expresiva, la preeminencia del *yo* del emisor, la expresión de emociones, sentimientos y estados anímicos como intención comunicativa principal, el predominio de los enunciados exclamativos y desiderativos en modo indicativo y/o subjuntivo a través de la primera persona verbal; el recurso a interjecciones y al lenguaje connotativo, en ocasiones coloquial-vulgar. Si bien es necesario señalar que tal y como ocurría con la mencionada brevedad, estos rasgos no son excluyentes del ámbito digital, puesto que también pueden apreciarse en las publicaciones en papel. Así lo apreciamos en los siguientes poemas de Loreto Sesma e Irene X:

*Ojalá el vértigo que supone volar contigo no fuera tan adictivo,  
este ataque masivo de balas que te has propuesto dispararme  
acabara de una puta vez*

*y me quisieras tanto como yo te quiero.*

(“Kilómetro”, *317 kilómetros y dos salidas de emergencia*, p. 27)

*Me has visto comportarme como una puta*

*doler como una enfermedad*

*follar como mi primera vez*

*abrazar como la última en llegar*

*dormir como si tuviese seis vidas*

*tocarte la nuca como si me quedaran ocho minutos.*

(“Aves rapaces”, *El sexo de la risa*, p. 115)

Si bien, visto lo visto, no nos encontramos ante una poesía del canon clásico del papel, intencionalidad negada incluso por sus propias autoras: “Yo no escribo poemas” (Irene X citada en Monroy, 2017: s/p) o “Pero, / aun así / me gusta contar que una vez conocí el amor y que por eso / escribo poesía. / Aunque aquello no fuera amor, / ni esto sea poesía.” (Sesma, 2016: 17) sí que podemos apreciar en estos productos poéticos en red ciertos rasgos coincidentes con lo que Kurt Spang (1993: 58-61) señaló como premisas propias de lo lírico: interiorización anímica y brevedad e intensidad; ausencia de historia y predilección por la instantánea; predominio de la función poética del lenguaje, si bien a este respecto podemos señalar cómo la función poética se centra más bien en lo léxico-semántico que en lo fonético-fonológico, tal y como señala Velasco (2017a) aludiendo a un acceso no habitual metafórico del lenguaje basado en el “uso de imágenes pseudoingeniosas (construidas a partir de un léxico estereotipado y cotidiano) que sirven para poner en juego deseos o emociones superlativos y que funcionan de manera similar a la vieja idea de lo metafórico” y donde podemos encontrar recursos retóricos clásicos, siendo metáforas (“Hay mujeres / que son estaciones de (d)añó, / tormentas torrenciales en agosto y estufa / en un diciembre lleno de abandonos”, Elvira Sastre, *Ya nadie baila*, p. 88), hipérbolos (“y me dedicas una sonrisa

/ de esas que hacen el mundo zumo de naranja”, Irene X, *El sexo de la risa*, p. 32), símiles (“Y yo me sentía como un cubo de rubik / en manos de un daltónico. / Como si fuera el grito de un afónico cuando está ahogándose a / la deriva / y un barco lo esquiva”, Loreto Sesma, *Amor revólver*, p. 85), anáforas (Figura 6), juegos de palabras (“¿Quién me tiende / y quien me tiene? / ¿Quién me entiende?”, Elvira Sastre, *Ya nadie Baila*, p. 61) y guiños intertextuales (Figura 7) los más habituales.

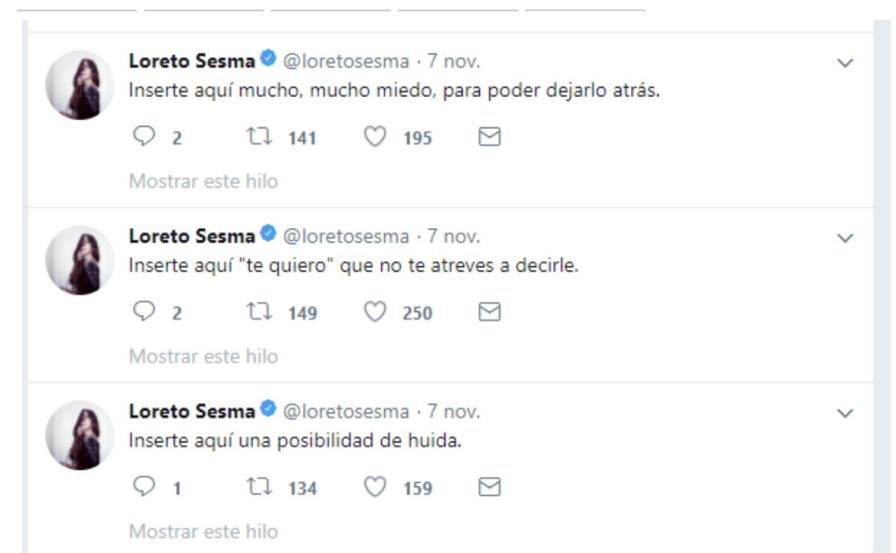


Figura 6. Tuits de Loreto Sesma



Figura 7. Tuit de Irene X

En cuanto a la disposición, cabe destacar la forma “atectónica” (Spang, 1993: 60), ya que las nuevas composiciones no se ajustan a esquemas preestablecidos sino a la voluntad expresiva del autor, aspecto en el que los procedimientos tipográficos adquieren gran importancia, dada la fuerza que va adquiriendo progresivamente lo visual (Figura 8).

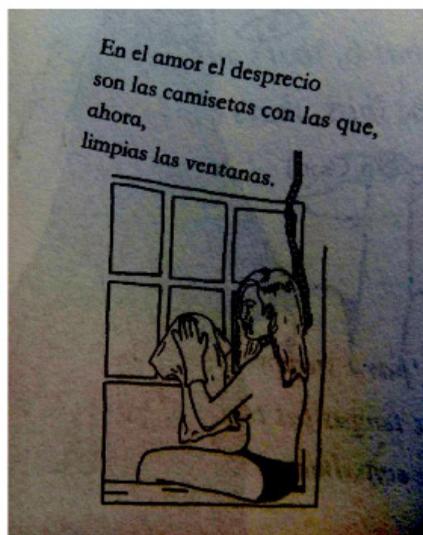


Figura 8. Poema de Irene X (*Fe ciega*, p. 18)

Podemos señalar que la musicalidad y el ritmo son los aspectos de los que más adolecen estas nuevas formas líricas, ya que en su mayoría constituyen una adopción del lenguaje en su cotidianidad sin una voluntad en la configuración melódica de tónicas y átonas. Confirmamos así lo dispuesto por Monroy (2017: s/p) cuando afirma que:

*la aparición de Internet no significa una ruptura significativa con el lirismo y los tópicos (la adolescencia sigue siendo nada más que adolescencia), sí marca un antes y un después en nuestra relación con muchas de las estructuras propias del lenguaje poético. Precisamente de este cambio en la posición*

*del lenguaje, surge la posibilidad de que su uso cotidiano en las redes sociales se confunda con una forma de producción poética. Esta hermosa confusión no debería asustarnos. Debería ayudarnos —si somos lo bastante buenos— a superar una vieja idea, heredada e insostenible, de lo que es la poesía.*

Y así, de hecho, aunque quizá se pueda entrever algún mínimo hilo de conexión con la poesía tradicional que ejerce como principal antecedente, la poesía de la experiencia, al menos en la búsqueda de una expresión comprensible, alejada del oscurantismo (Velasco, 2017b), lo interesante no es la conexión con el pasado, sino la construcción de un modo nuevo, en un contexto diferente que nos invite a reflexionar sobre la configuración del nuevo lenguaje de las pantallas y sus características y en ese mundo de transparencia y visibilidad en el que la propia vida se vuelve producto, el cuestionamiento sobre si nos encontramos ante el agotamiento de la imaginación o el desplazamiento de la ficción (Jaume, 2017).

#### **4. ELLAS TOMAN EL TUIT**

María Rosal Nadales realizó un cuestionario a 26 mujeres poetas jóvenes actuales que alternan la publicación en papel con la publicación en red y que fueron seleccionadas partiendo de la antología *Generación 2001. 26 poetas españolas (sin peaje)*, publicada por la revista *La Manzana Poética* (2014). Todas ellas contaban con fechas de nacimiento posteriores a 1975 y disponían en su haber de, al menos, dos libros publicados. De dicho cuestionario, la autora obtuvo como respuesta unánime la confirmación de que la democratización de Internet había permitido una difusión igualitaria para ambos géneros (Rosal Nadales, 2016: 202). Así, las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma encuentran las mismas (o ninguna) trabas a la hora de divulgar sus contenidos poéticos tal y como hacen Escandar Algeet, Marcus Versus o Defreds, sus compañeros de gremio. Dicha “barra

libre” de acceso no puede ser ignorada, sobre todo si tenemos en cuenta la carrera de fondo que ha llevado (y que sigue llevando) a cabo la producción literaria femenina por abrirse camino y visibilidad desde los años 80 (Rosal Nadales, 2006: 403), tal y como han probado desde entonces las numerosas iniciativas y antologías desarrolladas para “contrarrestar las prolongadas ausencias” (Keefe Ugalde, 2007: 9) y que, en la actualidad, si tenemos en cuenta algunos datos referentes a nóminas de autoras en ciertas editoriales poéticas actuales<sup>9</sup>, todavía queda camino por recorrer.

Además de sumar visibilidad numérica, la recuperación del protagonismo poético femenino ha venido acompañada de una serie de rasgos que ponen de manifiesto la adecuación del contenido y de la forma a las directrices socioculturales feministas del siglo XXI, tales como el abandono del rol pasivo —“la mujer ya no es el reposo del guerrero, no admira al varón como un héroe en un pedestal ni lo espera” (Rosal Nadales, 2006: 680)— y la superación del amor romántico entendido como una “especie de cautiverio” (Keefe Ugalde, 2007: 12):

*Entonces,  
no sé cómo,  
me sentí ave fénix.*

*Le miré a los ojos,  
miré cómo se relamía las manos que tanto me habían  
acariciado  
y se iba a revolcarse a otros barro.*

*Y así le vi irse en dirección contraria a mí,  
con una manzana en la boca,  
andando con una elegancia digna de un cinco jotas,*

---

<sup>9</sup>La Editorial Frida (hoy bajo el nombre de Muevetulengua) alberga en su nómina de poetas jóvenes a 28 hombres y a 9 mujeres, de acuerdo con los datos extraídos de su propia página web.

*mi amor,  
tanto pasearte en otras bocas  
y ahora me toca a mí disfrutar del festín.*

*¿O acaso no sabías que a todo cerdo le llega su San Martín?*  
(Loreto Sesma, “12”, *Amor revólver*, p. 38)

Asimismo, está la reivindicación del cuerpo y de la sexualidad femenina, donde es posible celebrar sin atrevimiento y recuperar los placeres de las mujeres (Keefe Ugalde, 2007: 61):

*Y es que resulta que a mí el crimen  
me pilló masturbándote,  
amor,  
o masturbándome pensando en ti.  
Como si hubiera diferencia.  
Como si no fuera lo mismo  
amarte, amarme y amarnos.*

(Elvira Sastre, “Eres lo más bonito que he hecho por mí”,  
*Baluartes*, p. 38)

*No me gustó que le comieses  
el coño a mi mejor amiga en la cama donde te lo comía yo,  
pero lo que menos me gustó fue darme cuenta de que la quería  
más a ella que a ti.*

(Irene X, “No me gustó”, *Fe ciega*, p. 71)

Por último, puede destacarse la denuncia de la violencia de género:

*En el amor el respeto  
es insultarte bajo,  
a gritos,  
a carcajadas,  
a lametones  
y a mordiscos.*

*Sabiendo que las palabras portan el significado  
que uno les entregue.*

*Y también guardarlo y  
también que lo sepan.*

*En el amor el respeto  
también es que sepan que lo guardas.*

*En el amor la tranquilidad  
es apoyar la cabeza en el latido  
que confirma que estoy viva.*

*En el amor la humillación  
NO es amor.  
En el amor la humillación  
no cabe,  
no entra,  
hasta aquí podía llegar*

(Irene X, "En el amor", *Fe ciega*, p. 32)

Para todos estos aspectos, se recurre, como vemos, a un lenguaje coloquial-conversacional y sin tapujos, en un diálogo público-privado del *yo-tú* yuxtapuesto o coordinado. Todo ello, ambientado en un paisaje urbano (Rosal Nadales, 2006: 651) en el que sobresalen con frecuencia las

calles de Madrid<sup>10</sup>:

*me acuerdo  
del billete de metro de aquel viernes que nos fuimos de cervezas  
[por  
Malasaña,  
de que tengo guardados algunos trozos de la pantalla rota de  
tu  
[móvil,  
(Loreto Sesma, “Kilómetro”, 317 kilómetros y dos  
salidas de emergencia, p. 27)*

*Y de repente pasa,  
sin esperarte ha pasado.  
No te has ido y ya te echo de menos,  
te acabo de besar  
y mi saliva se multiplica queriendo más,  
cruzas la puerta  
y ya me relamo los dedos para guardarte,  
paseo por Madrid  
y te quiero conmigo en cada esquina.  
(Elvira Sastre, “Quiero hacer contigo todo lo que la  
poesía aún no ha escrito”, *Ya nadie baila*, p. 26)*

*Y en tus manos de cobre encontré la electricidad con la que un  
día  
fundimos todas las farolas de Gran Vía a ganas....*

---

<sup>10</sup>Elvira Sastre e Irene X residen en la ciudad y Loreto Sesma considera Madrid como su “ciudad de emergencia”, según una entrevista realizada por Ana Salas a la poeta para la versión digital de *Vanity Fair* el 15 de octubre de 2017.

(Irene X, “margaritas”, *El sexo de la risa*, p. 209)

## 5. CONCLUSIÓN

Podemos concluir indicando que hablar de las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma es referirse a una productiva poética lírica emergida de la realidad comunicativa imperante de las redes sociales, que si bien puede mantener algún ligero hilo de continuidad para con el pasado (rechazo al oscurantismo, uso de figuras retóricas clásicas), su contexto se “versa” en presente y en futuro. La publicación en papel de la obra de las autoras no debe distraer ni condenar la consideración de estas nuevas poéticas en red, sino quedar reducida su crítica a la estrategia mercantil de las editoriales, ya que si no, se induce al error de querer comparar anacrónicamente lo nuevo desde los parámetros de la tradicional. Lo interesante es el nuevo planteamiento de esa literatura digital que “se escribe y compone para ser leída en Internet principalmente” (Romero López, 2011: 38) en un variado abanico de posibilidades, unas veces más cercana a la disposición del poema analógico en un entorno web, otras sumergiéndose en la utilización plena de recursos multimedia (imagen en movimiento, música, efectos) propios de las plataformas digitales.

Asimismo, la estimulación creativa de la palabra poética a través de las redes sociales ha conseguido interesar a los adolescentes y despertar su expresión y debate sin tapujos sobre temas como el cuerpo, el sexo o la denuncia de realidades sociales como la violencia de género. El contagio de estas poéticas en la proliferación de cuentas *Twitter*, blogs y canales de *Youtube* ha contribuido a favorecer la conectividad de jóvenes poetas y aficionados a la poesía que intercambian comentarios, referencias y comparten un nuevo canon de autores y de autoras actuales. No obstante, aún llevará tiempo y espera observar si se trata de la inventiva de una sentimentalidad y estética lírica oportunista y pasajera que será superada por “los poetas jóvenes que no salen en las listas, los que no salen en

YouTube, los otros, los ocultos, los pacientes, los rechazados” (Álvarez, 2017) o si nos encontramos verdaderamente en la génesis del gran cambio hacia la escritura literaria 2.0.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, D. (2017). “Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía”. *Oculturalit*. Disponible en línea: <http://www.oculturalit.com/opinion/poesia-nuevos-poetas/> [03/03/2018].
- BERLANGA FERNÁNDEZ, I. y MARTÍNEZ RODRIGO, E. (2010). “Ciberlenguaje y principios de retórica clásica. Redes sociales: el caso Facebook”. *Enl@ace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 7.2, 47-61.
- C’MON MURCIA, S. (2013). “Entrevista a Elvira Sastre”. Disponible en línea: <http://cmonmurcia.com/entrevista-a-elvira-sastre/> [05/01/2018].
- CEDILLO, J. (2017). “Elvira Sastre: siempre me he sentido a salvo sola”. *El Cultural*. Disponible en línea: <http://acrobata.es/entrevista-irene-x/> [06/01/2018].
- CID RODRÍGUEZ, G. (s/f). “La poesía da más hambre que de comer”. *Acróbata*. Disponible en línea: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Elvira-Sastre-Siempre-me-he-sentido-a-salvo-sola/> [01/01/2018].
- CUQUELLERA, A. (2011). “E-tertulias, E-vanguardias, E-juglaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas. Algunos ejemplos de remediación del canon poético en estos blogs”. *Revista Texto digital* 7.1, 67-93.
- JAUME, A. (2017). “El malentendido de la experiencia”. *Ctxt* 112. Disponible en línea: <http://ctxt.es/es/20170412/Culturas/12148/poesia-juvenil-Andreu-Jaume-Unai-Velasco.htm> [27/12/2017].

- KEEFE UGALDE, S. (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.
- \_\_\_\_ (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- LA VOZ DEL VERSO (2015). “Entrevista a Loreto Sesma, la poeta que arrasa en *Youtube*”. Disponible en línea: <http://www.lavozdelverso.com/entrevista-a-loreto-sesma-la-poeta-que-arrasa-en-Youtube/> [02/01/2018]
- LÓPEZ MEGÍAS, E. (2016). *Literatura en Internet: poesía en redes sociales*. Universidad de Valladolid (también en <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/18139/1/TFG-N.463.pdf> [02/01/2018]).
- MILLÁN, T. (2006). “La digitalización de la realidad en las nuevas generaciones del siglo XXI”. *Comunicar* 26, 171-175.
- MONROY, V. (2017). “Yo no escribo poemas”. *CTXT* 106, s/p. Disponible en línea: <http://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11426/poesia-redes-sociales-vicente-monroy-irene-x.htm> [06/01/2018].
- MUEVE TU LENGUA EDICIONES. (2018). “Autores”. Disponible en línea: <https://www.muevetulengua.com/content/7-autores> [03/03/18].
- REGUEIRO SALGADO, B. (2011). “Entre la obra total y el juego: neorromanticismo y vanguardismo en la poesía digital escrita en español. Un ensayo de clasificación”. *Revista Texto Digital* 7.1, 94-121.
- \_\_\_\_ (2013). “¿Qué es poesía?: la literariedad en la poesía digital”. En *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo*, 233-248. Alacant: Universitat d’Alacant / SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada].
- RODRÍGUEZ, N. (2015). *El nuevo ideal del amor en adolescentes digitales*. Bilbao: Desclee De Brouwer.
- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2010). *Mejorando lo presente. Poesía*

- española última: Posmodernidad, Humanismo y Redes*. Madrid: Caballo de Troya.
- ROMERO LÓPEZ, D. (2011). “La literatura digital en español: estado de la cuestión”. *Revista Texto digital* 7.1, 38-66.
- ROSALNADALES, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales 1970-2005*. Tesis Doctoral: Universidad de Granada. Disponible en línea: <https://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf> [11/04/2018].
- \_\_\_\_ (2016). “La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas”. *Sociocriticism* 31.1, 181-207.
- SARSA, J (2014). “El perfil prosumidor de los estudiantes en la web 2.0”. *Journal for Educators, Teachers and Trainers* 5.2, 74-87.
- SASTRE, E. (2014). *Baluartes*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- \_\_\_\_ (2015). *Ya nadie baila*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- \_\_\_\_ (2016). *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_ (s/f). <http://bleuparapluiie.blogspot.com.es/> [03/01/2018].
- \_\_\_\_ (s/f). <https://Twitter.com/elvirasastre> [03/01/2018].
- SESMA, L. (2014). *317 kilómetros y dos salidas de emergencia*. Madrid: Espasa.
- \_\_\_\_ (2016). *Amor revólver*. Madrid: Espasa.
- \_\_\_\_ (s/f) <https://www.youtube.com/user/loretosesma> [05/01/2018].
- \_\_\_\_ (s/f) <https://Twitter.com/loretosesma> [05/01/2018].
- SPANG, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- TIRIRA, M. (2013). “La escritura en las redes sociales”. *Revista para el aula* 8 (Universidad San Francisco de Quito), 22-23.
- VAQUEIRO ROMERO, M. (2012). “Ciberlenguaje juvenil en las redes sociales”. *Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura/IV Congreso Leer.es*, Salamanca, 5-7 septiembre.
- VÁZQUEZ, C. H. (2016). “¿Sobran poetas?”, *Ctxt*, 97. Disponible en línea: <http://ctxt.es/es/20161228/Culturas/10277/reportaje-poesia->

- jam-sessions-aleatorio-editoriales-quebra-nuevas-poetas.htm* [03/01/2018].
- VELA DELFA, C. (2007). *El correo electrónico: el nacimiento de un nuevo género*. Universidad Complutense de Madrid. En <http://eprints.ucm.es/7400/> [03/01/2018].
- \_\_\_\_ (2012). “Una aproximación del correo electrónico desde una perspectiva diacrónica: evolución y asentamiento de un género discursivo”. *Cuadernos de Linguagem e Sociedades* 17.2, 55-78.
- VELASCO, U. (2017a). “50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet”, *Ctxt*, 99. Disponible en línea: <http://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fenomeno-comercial.htm> [27/12/2017].
- \_\_\_\_ (2017b). “50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet II”, *Ctxt*, 100. Disponible en línea: <http://ctxt.es/es/20170118/Culturas/10723/boom-jovenes-poetas-elvira-sastre-poesia-de-la-experiencia.htm> [27/12/2017].
- X, I. (2014). *El sexo de la risa*. Madrid: Harpo.
- \_\_\_\_ (2016). *Fe ciega*. Madrid: Harpo.
- \_\_\_\_ (2017). *Single*. Madrid: Harpo.
- \_\_\_\_ (s/f). <http://mellamoirene.blogspot.com.es/> [05/01/2018].
- \_\_\_\_ (s/f). <https://Twitter.com/ireneequis> [05/01/2018].

Recibido el 10 de enero de 2018

Aceptado el 11 de abril de 2018

**LA COMUNICABILIDAD DE LO AMBIGUO: UNA PROPUESTA  
NARRATOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS  
DE LA FICCIÓN TELEVISIVA COMPLEJA**

THE COMMUNICATIVENESS OF THE AMBIGUOUS: A NARRATO-  
LOGICAL PROPOSAL FOR THE ANALYSIS OF COMPLEX TELE-  
VISION FICTION

**Antonio LORIGUILLO-LÓPEZ**

Universitat Jaume I

loriguil@uji.es

**Resumen:** El presente artículo propone una metodología de análisis de la narración ambigua en la ficción televisiva contemporánea, rasgo estilístico al alza entre propuestas comerciales. A través de la adaptación y aplicación de la comunicabilidad enunciada por David Bordwell como estrategia narrativa en su estudio de los modos de narración cinematográficos a una muestra de series dramáticas de origen anglosajón, se ofrece un primer tratamiento del modo narrativo de lo que desde los estudios televisivos se ha identificado como televisión compleja. Finalmente, se apunta a la correspondencia de este modelo con una nueva fase del modelo de narración del audiovisual postclásico.

**Palabras clave:** Televisión. Narratología. Ambigüedad. Punto de vista. Policíaco.

**Abstract:** The present article proposes a methodology of analysis of the ambiguous narration in contemporary television fiction, a stylistic feature on the rise among commercial titles. Through the adaptation and application of the communicativeness formulated by David Bordwell as one of the categories of narrative strategies in his examination of the modes of narration in film to a sample of drama series produced in English-speaking regions, we offer a primary approach to the narrative mode of what has come to be known in the field of Television Studies as complex TV. Lastly, we note the correspondence between this model and a new phase of the audiovisual post-classical narration.

**Key Words:** Television. Narratology. Ambiguity. Point of view. Police crime drama.

## 1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas diversas investigaciones han tratado de hacerse cargo de un fenómeno emergente en el audiovisual contemporáneo: la irrupción de la complejidad narrativa en el circuito comercial. Concepto resbaladizo y, hasta cierto punto, discutible<sup>1</sup>, la complejidad asociada a la narración fílmica y televisiva está definida por diversos académicos como una consciente obscuridad u ofuscación de la coherencia en el desarrollo de los relatos en favor de un incremento en la dificultad de su lectura y comprensión. Si para dar sentido a un texto se requiere de una integración inteligible de sus elementos entre sí, una integración que implique una relación con modelos familiares de coherencia (ya sean derivados de la “realidad” o de formas literarias previas (Rimmon-Kenan, 2002: 123), la narración compleja tensa en extremo la homología —la correspondencia estructural entre las fábulas de las narraciones y las fábulas reales construida

---

<sup>1</sup>Nos permitimos a modo de licencia recuperar al poeta Richard O. Moore, “[s]implicities are enormously complex. Consider the sentence ‘I love you’” (2010).

conforme a las exigencias de la lógica natural de los acontecimientos para la experiencia humana (Bal, 1985: 20)— en la que se apoya la narrativa convencional. Esta tensión se basa en el ataque a tres de sus pilares esenciales: la cronología, la falsabilidad sistemática de la experiencia de los personajes focalizadores y la causalidad. La narración compleja es rica en anacronías homodiegéticas incompletas y, sobre todo, en acronías inmotivadas diegéticamente. En relación a las primeras es destacable la preferencia por la narración delegada en forma de “focalización interna” constante en narradores poco fiables (por su conocimiento limitado, pero también por su implicación personal y por una problemática escala de valores; Rimmon-Kenan, 2002: 101) y la sistemáticamente huida de la fiabilidad de la “focalización cero” genettiana (1989: 244-245).

Ante la complejidad narrativa, la desconfianza de los espectadores emerge como principal actitud al enfrentarse a los textos. Esta no es una operación radicalmente original. Los precedentes son muchos y van desde la ambigüedad narrativa de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James a las “obras límite” (Genette, 1989: 91) de Robbe-Grillet. Lo reseñable es que, si bien antes esta previsión frente a los textos era cuantitativamente marginal y se restringía a obras calificadas como absurdas o experimentales, en la actualidad goza de una popularidad central como estrategia en creciente aplicación en el *mainstream* comercial. Primordialmente etiquetadas en los estudios filmicos bajo las nomenclaturas “puzzle films” (Buckland, 2009) y “mind-game films” (Elsaesser, 2009), este tipo de producciones ha venido discutiendo desde la década de 1990 el Modo de Representación Institucional (Burch, 1987), el modelo narrativo dominante en el cine y la televisión comercial. Sus rasgos más evidentes —una estructura regida por una cadena causal que progresa linealmente hacia una inequívoca clausura (Marzal-Felici, 1994)—, herederos de la reelaboración que el melodrama burgués efectúa sobre la poética aristotélica (2004), siguen formando parte esencial de las maneras de narrar del audiovisual contemporáneo y de unos valores que se corresponden con la posición ideológica de la cultura hegemónica. Como resume Palao Errando (2004: 93):

*La idea de un Modelo de Representación, de fundamentación metonímica, que ejerza el papel de marco ontológico para la experiencia de un mundo pleno es inherente a la concepción cosmológica de la Modernidad Occidental. Sin ambages: el MRI [es] la traducción del Modelo Mecanicista del Universo al ámbito de la representación audiovisual; infinitud, contigüidad, homogeneidad e imposibilidad lógica del vacío son sus fundamentos para guiar a la experiencia del Ser por los caminos de la plenitud óptica.*

En este artículo ponemos atención en las tensiones que la narración compleja ejerce sobre el Modo de Representación Institucional. Al contrario que los postulados de éste —parciales hacia la eliminación total de ambigüedades para potenciar la absoluta certeza de una cadena de causas y efectos fácil de seguir mediante la puesta en juego de emociones universales para los espectadores— la narración compleja pone en juego una serie de recursos que tensan sobremanera las convenciones del clasicismo narrativo. *Loops* temporales, focalizaciones reducidas y/o múltiples, puntos de vista contradictorios, finales alternativos o mecanismos de autoreferencialidad son algunos de los elementos que discuten la domesticación de los relatos en la jaula de la univocidad. El término “puzzle films” es especialmente afortunado para designar a unas películas que disponen su *syuzhet* a la manera de la caja recién abierta de un rompecabezas: elementos (des)ordenados de forma no lineal, *mise en abîme* no jerarquizadas entre sí y causalidad diluida en grandes lagunas de conocimiento sobre la diégesis. Como la persona que consigue completar un rompecabezas, los espectadores de un filme como *Memento* (Nolan, 2000) pueden vanagloriarse de encajar todas las piezas de su trama. Aunque la complejidad narrativa no es, a priori, afín al disfrute cinematográfico convencional —dado a la instrumentalización de la ficción como ventana a otras experiencias y emociones, o como organizador (y sancionador)

de los límites de la experiencia individual— su existencia en el seno de notables ejemplos del cine comercial contemporáneo es ilustrativa de una transición desde la pasividad espectral del clasicismo hacia una más consciente implicación por parte de las audiencias, muchas veces a través “epistemological problems (how do we know what we know) and ontological doubts (about other worlds, other minds)”<sup>2</sup> (Elsaesser, 2009: 15). Como indica Warren Buckland (2014: 5):

*these puzzle films challenge deep-seated cultural conventions that regulate and try to stabilize consciousness and representation, plus the attendant concepts that support these conventions (agency, discrete identity, memory, temporal linearity, singularity, etc.)<sup>3</sup>.*

Aunque la historiografía de la narración compleja se ha articulado en torno al cine<sup>4</sup>, las series dramáticas contemporáneas presentan un creciente número de textos susceptibles de ser estudiados bajo el paradigma de la narración compleja. Superando el determinismo tecnológico que subestimó las capacidades del medio televisivo para la transmisión de historias<sup>5</sup>,

---

<sup>2</sup>Traducción del autor (en adelante T. d. a.): “problemas epistemológicos (cómo sabemos lo que sabemos) y dudas ontológicas (sobre otros mundos, otras mentes)”.

<sup>3</sup>T. d. a.: “estas *puzzle films* desafían las arraigadas convenciones culturales que regulan y tratan de estabilizar consciencia y representación, además de desafiar conceptos concomitantes que apoyan dichas convenciones (agencia, identidad discreta, memoria, linealidad temporal, singularidad, etc.)”.

<sup>4</sup>Damos cuenta de lo prolífico de estas investigaciones por la variedad de nomenclaturas generadas alrededor del mismo fenómeno: “multiple draft films” (Branigan, 2002), “database narratives” (Kinder, 2002), “mindfuck movies” (Eig, 2003), “complex narratives” (Klinger, 2006 y Simons, 2008), “modular narratives” (Cameron, 2008), “forking-path narratives” (Bordwell, 2002), “mind-tricking narratives” (Klecker, 2013), “puzzle pictures” (Sterritt, 2016).

<sup>5</sup>La televisión era para McLuhan un medio frío, “un plano mosaico bidimensional” (1995: 273), por su parca resolución de imagen en comparación con el cine o la fotografía. Actualmente argumentos como el de McLuhan han sufrido un importante revés en el plano tecnológico, ya que las proyecciones domésticas mediante sistemas *Home Cinema*, capaces incluso de proyectar en estereoscopia 3D compiten en resolución con las micro-

la historiografía de la ficción televisiva localiza los hitos que ayudan a contextualizar la aparición de la televisión compleja. En paralelo al desarrollo de las “puzzle films” en el seno del cine independiente estadounidense, los ochenta traen cambios estructurales importantes en los que es necesario detenernos para contextualizar la aparición de la narración compleja en televisión. El proceso de cambio, conocido por algunos investigadores como “TVII”<sup>6</sup> (Creeber, 2013: 51), está representado por el cambio de tendencia de un modelo de broadcasting hacia el “narrowcasting”: la producción de contenido no para su retransmisión generalista, sino para la multitud de nuevos canales especializados que surge tras la extensión de la televisión por cable y las retransmisiones vía satélite.

La fragmentación de la oferta de la ficción televisiva en esta época, alejada del maniqueísmo entre los canales públicos y comerciales, es junto a otros factores<sup>7</sup> el caldo de cultivo para el surgimiento de unos canales con producción propia que, sustentados por un número determinado de suscriptores, operan con un cierto margen en el delicado balance entre la viabilidad comercial y el retorno de la inversión. De entre los productos que emergen de este contexto destaca, junto al descubrimiento del *reality show*, las series dramáticas con narración compleja. El caso de HBO es paradigmático de su explotación por ser la *network* de cable referente en cuanto a romper tabús y a consolidar la complejidad narrativa y la incorrección política en la ficción televisiva comercial (Leverette, 2008). Como indica Concepción Cascajosa Virino, se trata de “contenidos tabú en televisión que iban también a permitir atraer a un público joven y a crear una imagen de marca” (2005: 101-102) —tanto para los canales implicados

---

salas de exhibición comercial.

<sup>6</sup>Al considerarlo una fase de disponibilidad de programas televisivos frente a la escasez del periodo formativo de la televisión, etiquetado como “TVI”.

<sup>7</sup>Otras innovaciones tecnológicas, aquellas que tienen que ver con la mejora de equipos e integración de lo digital en las rutinas de producción televisivas, son capitales para títulos con una puesta en escena no convencional. Por ejemplo, Creeber se refiere al auge del estilo naturalista gracias a los rodajes fuera de plató con cámaras y equipos más ligeros y a la introducción de efectos visuales en postproducción (2013: 52).

como para los *showrunners*, considerados como verdaderos *autores* en el s. XXI (Hernández Pérez, 2013)— consolidada a su vez en las últimas décadas por series apreciadas por crítica y público por su estilo y reflexión sobre las equívocas acepciones de la *American way of life* (Rubio Alcover, 2011 y Hernández Pérez y Revert Gomis, 2016) como *Breaking Bad* (Gilligan, AMC: 2008-2013) o *Mad Men* (Weiner, AMC: 2007-2015).

Pese a su evidente notoriedad, esta narración compleja, aparentemente indiscutible por ser celebrada al unísono por crítica y academia, no cuenta con una definición precisa anclada en fundamentos de la narratología audiovisual, algo paradójico si se tiene en cuenta que para las publicaciones divulgativas e investigadoras este rasgo ocupa un lugar central en las ventajas competitivas que estos textos presenten en el entorno de la sobreoferta del entretenimiento contemporáneo. El propósito de nuestra aportación es el de ofrecer un modelo de análisis de base narratológica de la televisión compleja. Para ello, aplicamos las categorías de estrategias narrativas desarrolladas por David Bordwell (con especial atención a la comunicabilidad) en su poética de los modos de narración del cine (1996) —actualizados al contexto del audiovisual postclásico televisivo mediante con las contribuciones teóricas de Eleftheria Thanouli (2009), Jason Mittell (2006) y Christine Piepiorka (2013)— a un corpus limitado de esta tendencia en el contexto de las series televisivas dramáticas estadounidenses y británicas, las más representativas por su impacto global.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. REVISIÓN CRÍTICA DE LAS APORTACIONES TEÓRICAS SOBRE *COMPLEX TV***

En esta investigación tenemos como objetivo expandir el terreno que diversos autores han abierto en el multidisciplinar campo de los estudios sobre televisión, siempre siendo conscientes del delicado equilibrio metodológico que ofrece la conciliación de los aspectos semióticos y los de la economía política. Como apunta Jim Collins (1992: 255):

*[t]he problem for television studies, as it tries to come to terms with postmodernism, is how to reconcile the semiotic and economic dimensions of television. Stressing the semiotic to the exclusion of the economic produces only a formalist game of “let’s count the intertexts,” but privileging the economic to the point that semiotic complexity is reduced to a limited set of moves allowed by a master system is just as simplistic<sup>8</sup>.*

La evidente transformación en la manera en la que se cuentan las historias durante los últimos años explica la eminencia de la consabida complejidad narrativa como elemento inherente a la conocida como tercera edad dorada de la televisión. Como apunta Jonathan Bignell (2007: 170):

*Popular television series rely on recurrent narrative patterns where, as Umberto Eco argued, formulas produce pleasure for the viewer by rewarding predictive activity. So the pleasures of a specific narrative, such as setting up an enigma that will subsequently be resolved, produce a second kind of pleasure at the level of the series as a whole through repetition of narrative patterns and the programme’s conformity to viewer expectations. Those US series considered quality television work with an economy comprising generic verisimilitude’s adaptation of programmes to audience expectation, and also play with verisimilitude and genre by means of visual pleasure and spectacle. A reflexive awareness that these programmes are television is crucial to their play with contrasts between excessive or uncon-*

---

<sup>8</sup>T. d. a.: “el problema de los *television studies* es, mientras trata de acercar posturas con el postmodernismo, cómo reconciliar las dimensiones semióticas y económicas de lo televisivo. Favorecer lo semiótico frente a lo económico lleva únicamente al juego formalista de ‘vamos a contar intertextos’, pero privilegiar lo económico hasta el punto de que la complejidad semiótica es reducida a un repertorio de movimientos limitados permitidos por un sistema maestro es igual de simplista”.

*ventional mise-en-scène and generic narrative, characterisation and dialogue*<sup>9</sup>.

De entre las investigaciones dedicadas a la historia del medio en el nuevo milenio destacan las publicaciones de Jason Mittell, pionero en el uso del término “narrative complexity” en aproximaciones históricas a la ficción televisiva: “[a] model of television storytelling distinct for its use of narrative complexity as an alternative to the conventional episodic and serial forms that have typified most American television since its inception” (2006: 29). Las aportaciones de Mittell tratan algunas de las diversas acepciones de dicha complejidad. Su tratamiento de la relación entre la ambigüedad narrativa y las comunidades virtuales de fans (2009), de las innovaciones en maneras de consumir televisión (2011), así como de la emergencia del antihéroe en los argumentos (2014) y los influjos de los videojuegos en la narrativa televisiva (2017), constituyen la base sobre la que se articulan posteriores investigaciones de cariz multidisciplinar sobre narrativas transmedia, sobre la metaficción en la cultura popular o sobre la identificación espectral con personajes turbados. Su contribución influyente y continuada a la teorización de la complejidad televisiva cristaliza en su texto *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015). En su ambiciosa empresa de aprehender una poética de las series narrativamente complejas, Mittell dedica epígrafes a la

---

<sup>9</sup>T. d. a.: “Las series televisivas populares se apoyan en patrones narrativos recurrentes donde, como Umberto Eco defendía, las fórmulas premian al espectador con el placer de la actividad predictiva. De esta manera, los placeres de una narrativa específica, como el establecimiento de un enigma que será sucesivamente resuelto, produce un segundo tipo de placer a nivel de la serie como un todo a través de la repetición de patrones narrativos y de la conformidad del programa a las expectativas de los espectadores. Esas series norteamericanas consideradas televisión de calidad trabajan con una economía que comprende la verosimilitud genérica de la adaptación de los programas a las expectativas de la audiencia, y también juegan con la verosimilitud y el género como medio del placer visual y del espectáculo. La consciencia reflexiva de que estos programas son televisión es crucial para sus juegos con los contrastes entre la puesta en escena excesiva o poco convencional y la narrativa genérica, la caracterización y el diálogo”.

práctica totalidad de lo que denomina “complex TV”: la similitud entre *showrunner* y el *auteur*, a lo melodramático de la serialidad, a la construcción de personajes ambiguos, a la proliferación de *fancition* y a los relatos *cross-media*. Pese a su relevancia capital para los estudios televisivos, las observaciones que Mittell ha realizado sobre series de contrastada complejidad como *Perdidos* (Lieber, Abrams y Lindelof, ABC: 2004-2010) o *Breaking Bad* adolecen de un análisis detallado de las estrategias narrativas que, como el propio Mittell expone, son su atributo más distintivo con respecto al resto de oferta del entretenimiento televisivo. El estudio de Mittell trata tanto la diégesis como los condicionantes productivos, pero éstos, como la difusión transmediática o los paratextos fans, no son apuntalados por un comentario crítico sobre la narración, recurso propio de la “complex TV” en su definición.

La investigadora Christine Piepiorka (2013) deja atrás descripciones argumentales y actividad fan para enfocar el interés en la monitorización de un cambio en la estructura dramática de la ficción televisiva. Para ello, amplía el concepto de complejidad de Mittell para realizar una tipología estructural de la ficción televisiva desde la narratología (Tabla 1). Piepiorka distingue así entre *series* —asimilables a las antologías de episodios autoconclusivos que no requieren respetar un orden de visionado cronológico—, *seriales* —los más habituales por el desarrollo abierto de líneas argumentales de protagonismo coral mediante arcos dramáticos sucesivos— y *seriales complejos*. Estos *seriales complejos* son representativos de las intenciones de productores y creadores de hacer complejas las series televisivas mediante la conocida como *multitrama* (“multithreading”): la congregación de una gran cantidad de líneas argumentales en un mismo episodio. Como ilustra Piepiorka con el paradigmático caso de *Perdidos* (2013: 188-190):

*In episodes one to six of season one, Lost develops thirty-three story arcs, while episode four alone consists in nine of them. Only two of those are introduced and closed in that episode [...]*

*series like How I Met Your Mother (USA 2005-, CBS) also exhibit interwoven elements—even though they emerge more from details than from whole story arcs (like, for example, the yellow umbrella of the kids’ mother, which is mentioned again and again like a golden thread of the story). And if that was not enough: Narrative complexity is constituted by the fact that some narrative connections are first shown in the first episode and not finished until the last episode of the same season. Story arcs do not only skip one season, they even skip seasons<sup>10</sup>.*

	Distribución de la diégesis	Progresión dramática	Nº líneas argumentales
<i>Series</i>	Narraciones episódicas	Lineal	Una
<i>Seriales</i>	Arcos dramáticos	Lineal	Varias
<i>Seriales complejos</i>	Arcos dramáticos no consecutivos	No lineal	Varias

Tabla 1. Tipología de la ficción televisiva según Piepiorka (2013).

Fuente: elaboración propia.

Bajo nuestro punto de vista, la construcción multitrama es a las series de televisión contemporáneas lo que el modelo de narración post-clásico es al cine comercial de hoy: el nuevo estándar narrativo de las producciones comerciales actuales. Aunque la información por episodio aumenta notablemente y se obliga al espectador a prestar máxima atención

<sup>10</sup>T. d. a.: “En los seis primeros episodios de su primera temporada, Perdidos desarrolla treinta y tres arcos, mientras que el episodio cuarto comprende nueve de ellos. Solo dos de dichos arcos son introducidos y cerrados en ese episodio [...] seriales como *Cómo conocí a vuestra madre* (USA 2005-, CBS) también exhiben elementos entretreídos —aunque emerjan más desde detalles que desde arcos enteros (como por ejemplo, el paraguas amarillo de la madre de los niños, que es mencionado una y otra vez como un hilo conductor de la historia). Y por si no fuera suficiente: la complejidad narrativa está constituida por el hecho de que algunas conexiones narrativas son mostradas en el primer episodio y no son finalizadas hasta el último episodio de la misma temporada. Los arcos no solo se saltan una temporada, sino varias”.

en lo ocurrido en episodios previos para desentrañar el nudo de líneas argumentales, nos interesa acercarnos a otro punto de interés narratológico: los juegos con las lagunas informativas. Como expone el crítico cultural Steven Johnson (2005: 63-64):

*Narratives that require that their viewers fill in crucial elements take that complexity to a more demanding level. To follow the narrative, you aren't just asked to remember. You're asked to analyze. This is the difference between intelligent shows, and shows that force you to be intelligent<sup>11</sup>.*

En estos “programas que te fuerzan a ser inteligente” existe un grado superior de complejidad sobre el de los seriales complejos descritos por Piepiorka, uno que trasciende el esquema multitrama y le añade ambigüedad a la manera de las series dramáticas que conforman nuestra muestra de análisis: *Hannibal* (Fuller, NBC: 2013-2015), *The Affair* (Treem y Levi, Showtime: 2014-) y *Twin Peaks* (Lynch y Frost, ABC y Showtime: 1990-1991 y 2017).

### 3. METODOLOGÍA

Partimos de las proyecciones sobre las maneras de narrar trazadas en otros trabajos sobre la poética histórica del cine de dos de los modos de narración planteados por David Bordwell (1996): el clásico y el de arte y ensayo. Bordwell emplea tres categorías a la hora de caracterizar las estrategias de transmisión de información de la narración con el fin de acometer con propiedad el estudio de “la forma en que el estilo del filme y la construcción del argumento manipulan el tiempo, el espacio y la lógica

---

<sup>11</sup>T. d. a.: “Las narrativas que requieren que sus espectadores rellenen elementos cruciales llevan esa complejidad a un nivel de exigencia superior. Para seguir una narrativa no solo se espera que recuerdes. Se espera que analices. Esta es la diferencia entre programas inteligentes y programas que te fuerzan a ser inteligente”.

narrativa para permitir al espectador construir un desarrollo específico de la historia” (1996: 61).

La más importante de las tres es la *comunicabilidad* (*communicativeness*). Bordwell se refiere a la comunicabilidad como el grado de efectiva comunicación de los saberes al espectador que la narración se permite en función de una estimación de su máximo posible. Por la potencial polisemia del término, conviene explicitar las consideraciones que Emilio Garroni aporta sobre el concepto de comunicabilidad aplicado desde la semiótica (1973: 27-32). Para Garroni la comunicabilidad de un fenómeno artístico es una condición formal necesaria por esquiva y oscura que sea su estrategia comunicativa (caso de las vanguardias artísticas): “[o] hay fenómeno de comunicación o no lo hay: si lo hay, aunque sea en forma extremadamente reducida, desde luego es comunicable”. De aquí deriva la afirmación de que “la comunicabilidad (en distintos grados) no es ni debe ser un criterio rudimentario de valoración de los productos artísticos en cuestión”, sino que, más bien, “en el aspecto analítico e historiográfico, simplemente se trata de un dato objetivo y de un condicionamiento histórico, que el estudioso deberá tener en cuenta para mejor comprender”. De esta manera, Garroni distingue dos niveles de comunicabilidad. Por un lado, la ya citada “comunicabilidad formal” (inherente a cualquier acto comunicativo). Por otro lado, la “comunicabilidad material”, que alude a que para la comprensión óptima del mensaje de un acto comunicativo se requiere de una especificidad de saberes concretos, muchas veces únicamente compartidos por un grupo reducido y aislado de la gran masa de los comunicantes. En nuestro caso, el estudio de la comunicabilidad propuesta por Bordwell se centra en la “comunicabilidad material” de las sucesivas poéticas de los distintos modos de narración. En concreto, Bordwell propone una gradación no valorativa de la comunicabilidad en la narración filmica para identificar con propiedad los parámetros textuales de maneras de hacer cine que se alzan como desviaciones del modelo clásico. Es decir, empleando referentes que ambos manejan en sus textos, Bordwell trata de definir a través del cine de Godard o de Antonioni lo que Garroni identifica

en ellos como “una poética de la comunicación perturbada”.

El máximo de comunicabilidad queda establecido, según Bordwell, en buena medida por las gradaciones de las otras dos categorías. La primera es la *cognoscibilidad*, que depende a su vez de dos factores. El primero de ellos es el grado de *restricción*. ¿Se limita el conocimiento de la narración a los saberes de un personaje concreto, como el caso de Jeff en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Hitchcock, 1954)? La restricción presenta entonces un grado alto. ¿O, por el contrario, la narración ofrece más información de la que un solo personaje de la diégesis puede abarcar? Si así es estamos ante un bajo grado de restricción, común entre filmes con protagonismo coral. El segundo de los factores es el grado de *profundidad* de ese conocimiento, que guarda relación directa con la subjetividad de saberes: a mayor profundidad, mayor subjetividad. De esta manera, estadios bajos de profundidad nos remiten a lo que ve y/u oye un personaje (siguiendo con *La ventana indiscreta*, la ocularización en Jeff mirando a través de sus prismáticos), mientras que una alta profundidad permite a los espectadores ver procesos mentales subjetivos como ensoñaciones y delirios.

La otra categoría es la *autoconsciencia*, la mostración de un reconocimiento por parte de la narración de estar interpelando a un público. Marcas enunciativas, como las panorámicas voyeristas por los ventanales del patio de vecinos de *La ventana indiscreta*, de clara función expositiva, son señales evidentes de autoconsciencia. La gradación de la autoconsciencia de este tipo de marcas —entre las que también se incluyen las repeticiones, las rupturas de la cuarta pared o las voces *over*— depende en buena medida de cómo la revelación de la existencia de la narración al público condiciona el argumento dentro de las convenciones genéricas y de los modos de producción. Por ejemplo, la gran autoconsciencia de las interpelaciones a la cámara es relativa en los musicales por ser una convención genérica, mientras que, pese a su autoconsciencia, los primeros planos de las estrellas son una convención del cine de los estudios del Hollywood clásico.

A modo de recapitulación, la narración restrictiva de *La ventana indiscreta* es, sin embargo, notablemente comunicativa, ya que durante el grueso del metraje nos permite acceder a los saberes de Jeff (alta profundidad), salvo en aquellos momentos en los que, rompiendo con las normas que la película introduce con respecto a las anteriores categorías, explicita las lagunas de conocimiento de Jeff, a su vez ligadas a la adscripción del filme al género detectivesco: “la narración puede contar más, pero no lo hace” (1996: 59), un signo de autoconsciencia moderada. Como se ha demostrado, la comunicabilidad es una categoría especialmente útil tanto para explicitar las lagunas de la narración, consecuencia de una desviación de la norma interna de comunicabilidad de un filme, como para sopesar las motivaciones transtextuales, como el género (suspense en el policíaco, sorpresa en el terror), respecto a las demandas estructurales intrínsecas. Aunque, como el propio Bordwell advierte, “[e]n general, las películas narrativas modulan constantemente la amplitud y profundidad del conocimiento de la narración” (1996: 58), poner la atención en el desarrollo de estas modulaciones, en especial en las fases más complejas de un filme, ayuda a arrojar luz sobre la ambigüedad de la etiqueta de complejidad narrativa.

Con estas categorías, Bordwell fija los parámetros de dos modos que entiende opuestos: la narración clásica y la narración de arte y ensayo. El modo clásico queda determinado por una baja restrictividad y una alta profundidad (la narración hace incursión en la subjetividad de un amplio número de personajes), una moderada autoconsciencia (pese a no hacer interpelaciones directas a los espectadores sí son notables las marcas enunciativas como música extradiegética o títulos de crédito) y una comunicabilidad moderada (la narración sólo guarda para sí los hechos por venir en el tiempo diegético). En analogía al modo de narración clásico cinematográfico, la narración televisiva convencional presenta unos patrones similares en lo referente a las tres categorías enunciadas por Bordwell. El reparto coral de *sitcoms* y telenovelas motiva una baja restrictividad, que en el caso de estas últimas redundaría, por su característica afectación

melodramática, en una potencialmente alta profundidad en la psiquis de los personajes. Pese a que los eventos diegéticos no incurran en ello, la ficción televisiva obtiene un grado moderado de autoconsciencia por las interrupciones inherentes a su integración en la parrilla televisiva que, en el caso de las televisiones comerciales, están además atravesadas por bloques publicitarios. Finalmente, a efectos de comunicabilidad los valores son similares, y prueba de ello es la popularidad del género policiaco (que añade a su normativa ocultación selectiva de la información la variable de la duración propia del melodrama serial) a lo largo de la historia de la televisión.

Por su parte, el modo de narración de arte y ensayo presenta una baja comunicabilidad resultado de una alta restrictividad y profundidad en la psiquis de los protagonistas y una autoconsciencia irónica, consciente no sólo de condición de relato sino de su propia ambigüedad (y de la crítica subyacente que ello supone sobre los postulados del clasicismo narrativo).

Recogiendo la metodología bordwelliana, Eleftheria Thanouli (2009) propone la existencia de un nuevo modo de narración que abarca un abanico de opciones estilísticas muy específicas<sup>12</sup> y que son empleadas en el cine desde la década de 1970. Thanouli articula lo que identifica como un nuevo modelo de hacer cine a través de una poética histórica del cine postclásico. Su estudio arroja una serie de normas concretas de este nuevo paradigma de la narración fílmica frente al modelo clásico:

- La narración postclásica presenta un alto grado de autoconsciencia en la exhibición de un grado explícitamente alto de cognoscibilidad (baja restrictividad, alta profundidad) sobre los eventos de la historia.
- A diferencia de la narración clásica, cuya omnisciencia permanece restringida salvo por las marcas narrativas durante las secuencias de apertura y cierre, el paradigma postclásico revela

---

<sup>12</sup>Algunas de ellas desarrolladas en profundidad en Palao-Errando, Loriguillo-López y Sorolla-Romero (2018).

constantemente su condición de relato mediante la transmisión de información a través de canales que trascienden tanto la subjetividad de los personajes como los diálogos entre ellos (fuente predilecta de la información en el modelo clásico). Paradigmática de esta autoconsciencia es la narración hiperdetallística en *Amélie* (Jeunet, 2001) o las secuencias de montaje de *El club de la lucha* (*Fight Club*, Fincher, 1999).

- Pese al alto grado de autoconsciente omnisciencia, la comunicabilidad en el cine postclásico se mantiene en un nivel alto con el fin de ofrecer una progresión narrativa de principio a final que no deje lagunas ni cabos sueltos en su argumento.

	Cognoscibilidad		Autoconsciencia	Comunicabilidad
	Restrictividad	Profundidad		
<i>Clásico</i>	Baja	Alta	Baja-moderada	Moderada
<i>Arte y ensayo</i>	Alta	Alta	Constantemente alta	Baja
<i>Postclásico</i>	Baja	Alta	Explicitamente alta	Alta

Tabla 2. Resumen de las gradaciones de las categorías de estrategias narrativas para los modos de narración clásico, de arte y ensayo (Bordwell, 1996) y postclásico (Thanouli, 2009). Fuente: elaboración propia.

## 4. CASOS DE ESTUDIO

### 4.1. La cognoscibilidad en el detective contemporáneo: *Hannibal*

Como en las “puzzle films”, la emergencia de los narradores poco fiables merece atención por su ubicuidad en buena parte de los títulos adscritos a la televisión compleja. Es de nuevo a través de una focalización interna profunda en estos protagonistas, aquejados de los más variados trastornos mentales, sobre los que la narración (altamente restrictiva) se

apoya a la hora de divulgar información diegética. En este caso, nos aproximamos a la narración compleja en la ficción policiaca, imbuida plenamente en una recurrente “estética de la vigilancia” desde el 11S (Cascajosa Virino, 2018: 147), y que presenta ejemplos notables por la reincidencia en el tropo del investigador trastornado que, en última instancia, pone sobre la mesa el conflicto entre la normalización e integración de los enfermos mentales en la sociedad y la recurrente locución de Juvenal “Quis custodiet ipsos custodes?”<sup>13</sup>.

*Hannibal* es un caso paradigmático del drama policiaco en la era de la complejidad no sólo por tener un narrador poco fiable en Will Graham (Hugh Dancy), sino por ser un ejemplo de cómo construir un intrincado juego sobre la cognoscibilidad de la narración desde una de las franquicias más influyentes del audiovisual popular. Este Graham sigue siendo el criminólogo estrella del FBI pero aquí es representado como un frágil y ensimismado individuo cuya percepción está atravesada por una imaginación desbordante que le lleva a empatizar de tal manera con los asesinos a los que trata de entender que recrea en su cabeza los cruentos crímenes que investiga. Sus escabrosas revisitaciones de las escenas de los crímenes no sólo transmiten a los espectadores la creciente fragilidad psicológica de Graham tras cada investigación (quedando sus valores

---

<sup>13</sup>El tropo del investigador perturbado tiene recorrido en otras dos de las más estimulantes series policiacas de los últimos años. En *River* (Morgan, BBC One: 2015), el inspector John River (Stellan Skarsgård) interactúa con personas fallecidas que han marcado su pasado. La última incorporación a sus imaginarios contertulios es la sargento Stevie Johnson (Nicola Walker), su compañera de patrulla, cuyo asesinato se propone resolver. En *Marcella* (Rosenfeldt, ITV: 2016), la sargento Marcella Backland (Anna Friel), no recuerda si ha tenido algo que ver en la muerte de la amante de su marido. Su maña investigadora a la hora de realizar averiguaciones clave para la resolución de una serie de asesinatos justifica el encubrimiento que compañeros ofrecen a Marcella por su condición: sufre de apagones de conciencia tras los que no recuerda qué ha hecho. La narración, manteniendo una estricta restricción en su parte consciente como focalizadora del relato, mantiene esta laguna central sin resolver a la conclusión de la temporada, ya que en ningún momento desvela explícitamente la naturaleza de su implicación en ninguna muerte. Son sólo las pistas que la propia Marcella trata de ocultar tras despertar de sus desvanecimientos las que apuntan a su presumible tendencia asesina.

como policía en entredicho, en línea con lo que señalaba Rimmon-Kenan), sino que constituyen unas secuencias de alta densidad en cuanto a los niveles de la narración. En estos ejercicios de abstracción, la focalización interna en Graham se focaliza, a su vez, en la percepción y motivación de los homicidas. Estas analepsis imposibles en términos de coherencia están precedidas por rebobinados y *times lapses* invertidos (marcas enunciativas de alta autoconsciencia) y son indefectiblemente cerradas por las palabras de un Graham catatónico tras el trance identitario: “This is my design”<sup>14</sup>.

Tras sentir placer al abatir al verdugo de Minnesota, Graham inicia voluntariamente terapia con el Dr. Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen), del que de forma inexplicable sospecha y, a la vez, por el que se siente atraído. La subsiguiente exposición frecuente a la manipulación psicológica y juegos mentales de Lecter empeoran su condición hasta el punto de ser internado en un pabellón psiquiátrico. Como expresa significativamente el propio Graham para mayor autoconsciencia, “I have lost the plot. I am the unreliable narrator of my own story”<sup>15</sup> en #02x02: *Sakizuke*, Hunter, NBC: 2014. Además de condicionar la disposición de la información a través de la *syuzhet* mediante los flashbacks de recreaciones explícitas, la función focalizadora del hamletiano Graham (García Martínez, 2018: 100) sirve para representar la escalada de perturbación continua en los siguientes episodios, en los que es testigo de eventos imposibles. En #02x03: *Hassun*, Medak, NBC: 2014, Graham se ejecuta a sí mismo en la silla eléctrica en una pesadilla justo antes del juicio que tiene que dictaminar su presunta implicación en los asesinatos. En la posterior vista, Lecter sube a declarar ante el juez y, a los ojos de Graham toma la forma de un wendigo, un espíritu caníbal en la mitología algonquina. Ambos casos son representativos de la turbación de la narración, que en adelante parecerá contagiada por la condición de Graham en su tortuoso día a día, plagado de ensoñaciones potencialmente premonitorias y visiones terroríficas difíciles tan difíciles de disociar de la estilizada diégesis (Piñeiro Otero, 2016; Medina Contre-

---

<sup>14</sup>“Ese es mi propósito” en la versión española.

<sup>15</sup>T. d. a.: “He perdido el argumento. Soy el narrador poco fiable de mi propia historia”.

ras, 2018: 202) como de poder aprehender la historia desde los esquemas de la coherencia y de la lógica causal.

#### **4.2. La autoconsciencia delatora de faltas: *The Affair***

Como observamos en el caso anterior, el cambio la narración tiene también que ver con la transición del paradigma del héroe de acción sin mácula al protagonista típicamente complejo contemporáneo, “[s]carred and wounded, heroic nonetheless” (Shimpach, 2010: 189). La revalorización del antihéroe tras los *Los Soprano* (*The Sopranos*, Chase, HBO: 1999-2007) parece influir en su consolidación como arquetipo de protagonista focalizador con problemas éticos y morales que genera simpatías entre los espectadores pese a ser un mafioso, un narcotraficante o un adúltero reincidente (Canet y García-Martínez, 2018).

Este último es el caso de Noah Solloway (Dominic West), uno de los focalizadores de *The Affair*. La fiabilidad de cada uno de los personajes-narradores de la serie se pone a prueba a través de un mecanismo narrativo reminiscente a *Rashomon* (Kurosawa, 1950): el contraste de subjetividad, recurso plenamente autoconsciente de la narración, que yuxtapone mediante repetición un tiempo diegético desde el punto de vista de dos personajes distintos por episodio. De esta manera, el piloto —#01x01: *I, Mylod*, Showtime: 2014— está escindido en dos partes. En la primera, titulada “Noah” se nos ofrece la versión de Solloway, un escritor neoyorkino acomodado, casado y padre de tres hijos, de su aventura con Allison Bailey (Ruth Wilson), una camarera del pueblo en el que veranea. La segunda parte, titulada “Allison”, está focalizada en Bailey, una joven madre que sufre las secuelas psicológicas de la reciente muerte de su hijo. Mediante el contraste de las versiones no sólo se complementan las motivaciones de los personajes no accesibles desde la otra parte (alta restrictividad), sino que los espectadores comienzan a conocer que los impulsos y deseos de los focalizadores modifican su relato hasta que las versiones son, en muchos casos opuestas. Por ejemplo, en el primer encuentro de

Solloway y Bailey, el cabello y la longitud de la falda de ella varían según el focalizador: en la versión de él, lo lleva suelto y viste una falda corta; mientras que en la de ella, lo lleva recogido y viste una más larga. Se trata de marcas enunciativas que advierten de la naturaleza promiscua de Noah, de nuevo un reprobable y poco fiable focalizador. Sin embargo, el resto de focalizadores —desde la propia Bailey (en tratamiento psicológico tras la muerte de su hijo pequeño), hasta sus respectivos cónyuges y amantes en las temporadas siguientes— se muestran como mentirosos e interesados en el mejor de los casos. La eminencia de Noah como protagonista dominante parece evidenciarse cuando, en un giro hacia el thriller psicológico en la tercera temporada, sufre de visiones persecutorias fruto de estrés tras varios eventos traumáticos: estar en prisión por un asesinato que no ha cometido, asimilar sus dos divorcios y la muerte de su padre. Las continuas idas y venidas temporales para abarcar dichos momentos en la diégesis —analepsis homodieéticas incompletas (únicamente resueltas en la conclusión de la temporada) de incluso décadas atrás del presente diegético— evidencian la complejidad narrativa en la que incurre la serie.

De esta manera, el rasgo queda explicitado mediante dos marcas enunciativas evidentes: los juegos con la cronología (en especial con la poco habitual categoría de la frecuencia: vemos en muchos episodios repetidos los mismos eventos diegéticos desde dos puntos de vista) y los intertítulos que dividen indefectiblemente cada episodio por la mitad y que anuncian quién va a ser el focalizador del fragmento. Así, la complejidad narrativa opera en pos del discurso subyacente: la realidad es discutible y está a prueba de coherencia. Especialmente, en el choque de versiones que los actos de violencia machista suscitan entre las partes implicadas. Esta ambigüedad narrativa en pos de la progresiva sensibilización social a través de la complejidad en la narración es recogida también por series de reciente producción como *Liar* (Williams y Williams, ITV: 2017) o *Alias Grace* (Harron, CBC: 2017) con un nivel de ambigüedad discursiva menor.

### 4.3. La comunicabilidad opaca: *Twin Peaks*

Los límites de la comunicabilidad audiovisual de la narración en la ficción televisiva comercial quedan definidos por *Twin Peaks*. Como sentencia Elsaesser en referencia a su carrera cinematográfica, parece que la obra de Lynch, independientemente de su formato, “siempre encuentra una nueva forma de conmocionar, enfrentar unos a otros y distribuir de forma asimétrica causas y consecuencia, actor e intenciones, recuerdos y previsiones” (2013: 18). Mucho se ha escrito desde la prolífica aproximación académica a *Twin Peaks*, que ha repuntado en los últimos años merced al estreno de la tercera temporada de la serie —el “cliffhanger más largo de la historia de la televisión” (Ros, 2017)—. Pese a que su narración parece en origen ceñirse a un *whodunit* serial de motivación realista —“¿Quién ha matado a Laura Palmer?”—, el extrañamiento que emerge de las pesadillas del focalizador principal, el agente especial del FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), así como las revelaciones oníricas en la Habitación Roja (Skoptsov, 2015), devienen tanto en escaramuzas con entidades malignas como en encuentros proféticos con la propia Laura (Sheryl Lee) y otros personajes en las Logias Negra y Blanca. Estos espacios se unen en la diégesis mediante la investigación del equipo “Blue Rose” del FBI: los encuentros con habitantes de otras dimensiones alumbrados por el ente madre, Judy. Una de estas entidades, BOB (Frank Silva), es el espíritu maligno que posee tanto al padre y asesino de Laura Palmer (Ray Wise) como al doppelgänger maligno de Cooper, que confina a su original en estos espacios y lo suplanta en la realidad diegética.

A diferencia de las dos primeras temporadas —con rasgos propios de complejidad por su eclecticismo genérico y el surrealismo emergente (Creeber, 2004: 49)—, la tercera temporada comienza con una explosión de líneas argumentales secundarias alrededor de un creciente número de personajes y de visiones presuntamente alegóricas que, aunque luego guarden relación entre sí a la manera de los seriales complejos multitrama, también dejan cabos sueltos sin solución de continuidad: ¿qué le ha

sucedido a Audrey (Sherilyn Fen) tras su chocante despertar ante un espejo en #03x16: *Part 16*, Lynch, Showtime: 2017? ¿Qué ha sido de Sarah Palmer (Grace Zabriskie) tras destrozar el retrato de su hija en el episodio final? ¿Están Cooper y Carrie Page (trasunto de doppelgänger de Laura) en una realidad alternativa, en el pasado o en el futuro? La comunicabilidad de la narración con respecto a toda esta serie de cuestiones es mínima, superando en oscuridad narrativa a la de la televisión compleja que hemos analizado.

En paralelo a estas lagunas de información permanentes, las representaciones abstractas del celebrado #03x08: *Part 8*, Lynch, Showtime: 2017, intercaladas por una puesta en escena antinatural y recursos expresivos altamente manieristas —desenfoques, *stop-motion*, blanco y negro— denotan una voluntad de entender el audiovisual comercial como no estrictamente narrativo. Se trata de una intencionalidad consecuente si se atiende a la cognoscibilidad de la narración, generalmente no restrictiva y profunda, mediante la cual accedemos a fenómenos sobrenaturales crípticos. La autoconsciencia en *Twin Peaks* es explícitamente alta desde varios niveles: desde la remediación de fragmentos de las anteriores temporadas y del filme precuela *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, Lynch, 1992) —justificados mediante flashbacks—, a la relación actor-actante (justificada por la diégesis por la existencia de los doppelgänger y “tulpas”), pasando por la convención caduca de la actuación musical diegética durante la mayoría de los episodios en el Roadhouse de *Twin Peaks*. Esta autoconsciencia no está exenta de homenajes al cine. En #03x15: *Part 15*, Lynch, Showtime: 2017 es el visionado de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Wilder, 1950) —en concreto cuando Cecil B. DeMille menciona a un tal “Gordon Cole”, tocayo del jefe y amigo de Cooper— el que hace salir a Cooper del estado catatónico en el que está desde su vuelta al mundo diegético real en el cuerpo de Dougie Jones. Finalmente, tras dar señales de vida por fin al FBI, el propio Cole (David Lynch) se muestra perplejo por la aparición de Cooper bajo la identidad de Jones, explicitando en voz alta lo que

los espectadores llevan preguntándose desde el principio de la serie: ¿es Cooper “Dougie”? La secuencia es especialmente autoconsciente porque es el propio Lynch el que interpreta a Cole.

## 5. DISCUSIÓN

Pese a que nuestra metodología de análisis está enfocada en la particularidad de lo que presentamos como textos televisivos complejos en lo relativo a la comunicabilidad, la industria televisiva (como toda industria cultural) se ciñe a unos patrones —de duración, de géneros y de pactos tácticos con los espectadores— para reducir en lo posible los riesgos derivados de la producción de ficción. De esta manera, desde productoras y distribuidoras se enfrentan a un contexto competitivo en el que se reinventan continuamente fórmulas creativas que destaquen de entre la sobresaturada oferta pero, al mismo tiempo, desde una conservadora inquietud en lo experimental de sus apuestas si éstas son susceptibles de chocar con la familiaridad de los espectadores (siendo el tándem compuesto por *share* y por los anunciantes el principal culpable de la repetida crítica a lo formulaico de la ficción televisiva). En este sentido, la ambigüedad narrativa de la televisión compleja está de nuevo condicionada por su continuidad deseada por los *showrunners* para el desarrollo del relato. Pocas son las series concluidas de entre las propuestas que incurren en una flagrante oscuridad narrativa como consecuencia de una baja comunicabilidad. Aunque polémico por evidenciar que su prometedora ambigüedad no conducía a ninguna parte, el cierre de *Perdidos* supone un manifiesto intento de llegar a una clausura, algo que otras series no pudieron ni siquiera efectuar al ser canceladas con anterioridad —caso de *FlashForward* (Braga y Goyer, ABC: 2009-2010)—. De la misma manera, pese a su manierismo narrativo, tanto rara avis como *El detective cantante* (Potter, BBC1: 1986) como incursiones en la ciencia-ficción como *Fringe: Al límite* (Abrams, Kurtzman y Orci, Fox: 2008-2013) y *The Leftovers* (Lindelof y Perrota, HBO: 2014-2017) concluyen incluso con

la reconciliación heterosexual, epílogo por antonomasia de la narración clásica MRI (Gómez Tarín, 2018: 49-50). De esta manera, consideramos que el modo de narración de la televisión compleja presenta valores análogos a los del modo de narración del cine postclásico, mucho más comunicativo que la del modo de narración de arte y ensayo (Tabla 3).

	Cognoscibilidad		Autoconsciencia	Comunicabilidad
	Restringitividad	Profundidad		
<b>Televisión clásica</b>	Baja	Alta	Moderada	Moderada
<b>Televisión compleja</b>	Alta	Alta	Alta	Baja-moderada

Tabla 3. Propuesta de gradación de las categorías de estrategias narrativas del modo de narración de la televisión compleja. Fuente: elaboración propia.

Los hallazgos de nuestro análisis narratológico aplicado a nuestra muestra apuntan a que el modo de narración de la televisión compleja cumple generalmente con una cognoscibilidad altamente restringida en unos protagonistas focalizadores cuya subjetividad —condicionada normalmente por problemas mentales— es ofrecida merced a una alta profundidad. La narración es también altamente autoconsciente, algo justificado no sólo por el uso de toda una batería de recursos del audiovisual postclásico —*mise en abîme*, homenajes, citas, parodia y pastiche—, sino también por la naturalización de las interrupciones (optimización de los *cliffhangers*) y limitaciones episódicas (*previously*, secuencias de apertura, *preending* y *ending*; Bort Gual, 2012: 241) del flujo televisivo. Su similitud con el modo de narración de las películas no solo es prueba de la permeabilidad entre ambos medios en lo referente a la ficción, sino que también apunta a la progresiva disolución de los rasgos narrativos que los han dividido históricamente en un contexto de crisis de la distribución convencional y de emergencia de plataformas VoD (como Netflix, Amazon Studios o Hulu) devenidas en centros de producción multipantalla.

En relación a estas consideraciones debemos señalar las limitaciones

de este estudio. La construcción de una poética de la televisión compleja a la que apuntamos debe acabar de concretarse atendiendo al contexto. Resulta indispensable en este sentido explicitar de manera sólida la naturaleza de la relación entre la complejidad de la narración en estos filmes y de la convulsa situación de la industria que las produce. De entre diversos elementos de interés para evaluar el grado de potencial experimentación —como la atención a las maneras de producir y de presupuestar en las cadenas televisivas— se antoja esencial atender a la distribución cualitativa y cuantitativa de las series complejas. El potencial estado de culto que adquieren muchas de ellas en el mercado de las ediciones domésticas —un factor dependiente en la actualidad de su inclusión en los citados catálogos de plataformas de VoD— aparece como una variable de gran importancia. Exploraciones previas sobre el alcance del circuito del arte y ensayo internacional (Iordanova, 2008 y Lobato, 2012) o sobre la consolidación del cine independiente en Estados Unidos (King, Molloy y Tzioumakis, 2013) apuntan hacia una posible vía desde la que partir.

## 6. CONCLUSIONES

*[T]hese were storytelling devices that you would have found only in avant-garde narrative thirty or forty years ago: in Pinter, or Alain Robbe-Grillet, or Godard. You might have been able to fill a small theater in Greenwich Village with an audience willing to parse all that complexity in 1960, but only if the Times had given the play a good review that week. Forty years later, NBC puts the same twisted narrative structure on prime-time television, and 15 million people lap it up<sup>16</sup> (Johnson, 2005: 89).*

---

<sup>16</sup>T. d. a.: “Estos eran mecanismos narrativos que habrías encontrado únicamente en la vanguardia de hace treinta o cuarenta años: en Pinter, Alain Robbe-Grillet o Godard. En los sesenta podías haber llenado una pequeña sala en Greenwich Village con un público dispuesto a lidiar toda esa complejidad, pero solo si el Times hubiera dado esa semana una buena reseña a la representación. Cuarenta años más tarde, la NBC pone esa misma estructura narrativa retorcida en *prime time* y quince millones de personas la acogen con

La televisión compleja está revolucionando la experiencia audiovisual mediante un barniz social. Las heterogéneas prácticas paratextuales en torno a las series complejas hacen complicado asentar una definición inequívoca de lo que es una serie de culto, más si la televisión de culto es tan aprehensible desde una perspectiva textualista como desde las relaciones entre industria y públicos (Pearson, 2010: 16). De entre estas últimas destacan las prácticas entre pares que los espectadores realizan para intercambiar aproximaciones hermenéuticas (más o menos fantasiosas) sobre las lagunas y ambigüedades de las series. La intensidad de la actividad tradicionalmente asociada al espectador catódico se ha expandido fuera de sus fronteras convencionales, regidas primordialmente por su emisión, y ahora es posible seguir aprehendiendo los cabos sueltos y disonancias narrativas intencionadas a través de múltiples plataformas de manera independiente. Numerosos televidentes trascienden su (supuesta) pasividad y se lanzan a la elaboración de planos, wikis y comunidades virtuales interpelados por la complejidad serial televisiva. Este tipo de interacciones revelan en última instancia cómo se integra la variante de la complejidad narrativa dentro de las formas de consumo de las series televisivas contemporáneas. Como indica Mittell: “[i]t’s not just that audiences are active, but that texts are explicitly activating, designed to stimulate viewers, strategically confuse them, and force them to orient”<sup>17</sup> (2013: 178). El retorno económico tangible generado tanto por la redifusión como por el alquiler y las ventas de ediciones domésticas —trufadas muchas veces de extras, comentarios del director y *behind the scenes* que, en la búsqueda espectral de sentido se alzan como faros de conocimiento entre la oscuridad narrativa— constituyen argumentos de rentabilidad para producir televisión compleja. La domesticación del *flow* televisivo (Williams, 1974) en formato físico permite incurrir en prácticas como el coleccionismo y el denominado sig-

---

entusiasmo”.

<sup>17</sup>T. d. a: “no se trata únicamente de que las audiencias sean activas, sino de que los textos están orientados explícitamente hacia la activación, diseñados para estimular, confundir estratégicamente y forzar a los espectadores a orientarse”.

nificativamente “forensic fandom”, manifestaciones explícitas, en definitiva, de lo que los manuales de narrativa indican sobre las tensiones de la homología: “[p]ueden contribuir a una lectura más intensa, tan intrincadas que exijan el mayor de los esfuerzos para seguir la historia” (1985: 60).

De esta manera, el potencial persuasivo de las series de ficción compleja en esta era en la que se encapsulan emisiones para su distribución material se convierte en uno de los activos que avalan títulos que, aunque arranquen de manera parca en cuanto a espectadores, recuperan e incluso generan beneficios a largo plazo en el mercado doméstico. Otras ventanas (sean o no sancionadas por los propios productores) emergen como improvisadas muletas de conocimiento para que otros espectadores se ubiquen (cronológica y espacialmente) en una narración que, salvo el caso excepcional de *Perdidos*, pone en dificultades hermenéuticas a los espectadores reacios a alejarse a los convencionalismos seriales. El enganchar de manera multidimensional a los públicos, uno de los rasgos de las producciones culturales comerciales del s. XXI, tiene un gran potencial en el caso de la televisión compleja.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, J. J. y LINDELOF, D. (Productor) y LIEBER, J.; ABRAMS, J. J. y LINDELOF, D. (Creador). (2004-2010). *Perdidos* [Serie de televisión]. Oahu: ABC.
- ABRAMS, J. J.; BURK, B.; KURTZMAN, A. y ORCI, R. (Productor) y ABRAMS, J. J.; BURK, B.; KURTZMAN, A. y ORCI, R. (Creador). (2008-2013). *Fringe: Al límite* [Serie de televisión]. Vancouver: Fox.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.
- ATWOOD, M. (Productor) y HARRON, D. (Creador). (2017). *Alias Grace* [Serie de televisión]. Canadá y Estados Unidos: CBC.
- BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratolo-*

- gía). Madrid: Cátedra.
- BIGNELL, J. (2007). "Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality". En *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, J. McCabe y K. Akass (eds.), 158-170. New York: I.B. Tauris.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Film Futures". *SubStance* 31.1, 88-104.
- BORT GUAL, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- BRACKETT, C. (Productor) y WILDER, B. (Director). (1950). *El crepúsculo de los dioses* [Film]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- BRAGA, B. y GOYER, D. S. (Productor) y BRAGA, B. y GOYER D. S. (Creador). (2009-2010). *Flashforward* [Serie de televisión]. Los Ángeles: ABC.
- BRANIGAN, E. (2002). "Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's *Film Futures*". *SubStance* 31.1, 105-114.
- BUCKLAND, W. (2009). "Introduction: Puzzle Plots". En *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, W. Buckland (ed.), 1-12. Malden: Wiley-Blackwell.
- \_\_\_\_\_ (2014). "Introduction: Ambiguity, Ontological Pluralism, and Cognitive Dissonance in the Hollywood Puzzle Film". En *Hollywood Puzzle Films*, W. Buckland (ed.), 1-14. London: Routledge.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- CAMERON, A. (2008). *Modular narratives in contemporary cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- CANET, F. y GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2018). "Respuestas ambivalentes ante la moralidad ambigua del antihéroe: Tony Soprano y Water White como casos de estudio". *Palabra Clave*

21.2, 364-386.

- CASCAJOSA VIRINO, C. (2005). *Prime time: las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar.
- \_\_\_\_\_. (2018). “*The Night Of*: una estética de la vigilancia y la justicia para los Estados Unidos del pos-11S”. En *La estética televisiva en las series contemporáneas*, M. Huerta Floriano y P. Sangro Colón (eds.), 143-161. Valencia: Tirant Humanidades.
- CHASE, D.; GREY, B. y GREEN, R. (Productor, y Chase, D. (Creador). (1999-2007). *Los Soprano* [Serie de televisión]. Nueva Jersey: HBO.
- CREEBER, G. (2004). *Serial television: big drama on the small screen*. London: British Film Institute.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Small screen aesthetics: from TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- DESCHAMPS, J. P. (Productor) y JEUNET, J. P. (Director). (2001). *Amélie* [Film]. Francia: Canal +, France 3 Cinéma, UGC.
- EIG, J. (2003). “A beautiful mind(fuck): Hollywood structures of identity”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 46 (también en <https://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/> [20/04/2018]).
- ELSAESSER, T. (2009). “The Mind-Game Film”. En *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, W. Buckland (ed.), 13-41. Malden: Wiley-Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (2013). “Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de *Los Ángeles* de David Lynch”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 15, 7-18.
- FEATHERSTONE, J.; LEVIN, M.; MORGAN, A. y RICHER, L. (Productor) y MORGAN, A. (Creador). (2015). *River* [Serie de televisión]. Londres: BBC.
- FIENBERG, G. (Producer) y LYNCH, D. (Director). (1992). *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* [Film]. Estados Unidos: CIBY Pictures.
- FROST, M. y LYNCH, D. (Productor) y FROST, M. y LYNCH, D.

- (Creador). (1990-1991, 2017). *Twin Peaks* [Serie de televisión]. Estados Unidos: ABC y Showtime.
- FROST, M. y LYNCH, D. (Guionista) y LYNCH, D. (Director). (2017, Junio 25). Part 8. [Episodio de serie de televisión] En M. Frost y D. Lynch (Productor), *Twin Peaks*. Estados Unidos: Showtime.
- FROST, M. y LYNCH, D. (Guionista) y LYNCH, D. (Director). (2017, Agosto 20). Part 15. [Episodio de serie de televisión] En M. Frost y D. Lynch (Productor), *Twin Peaks*. Estados Unidos: Showtime.
- FROST, M. y LYNCH, D. (Guionista) y LYNCH, D. (Director). (2017, Agosto 27). Part 16. [Episodio de serie de televisión] En M. Frost y D. Lynch (Productor), *Twin Peaks*. Estados Unidos: Showtime.
- FULLER, B. y DELAURENTIIS, M. (Productor), y FULLER, B. (Creador). (2013-2015). *Hannibal* [Serie de televisión]. Toronto: NBC.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2018). “La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea”. En *La estética televisiva en las series contemporáneas*, M. Huerta Floriano y P. Sangro Colón (eds.), 86-102. Valencia: Tirant Humanidades.
- GARRONI, E. (1973). *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GILLIGAN, V.; JOHNSON, M. y MACLAREN, M. (Productor) y Gilligan, V. (Creador). (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de televisión]. Albuquerque: AMC.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2018). “Apocalipsis y melodrama: el tiempo suspendido y la herida final”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 25, 41-54.
- GROTE, J. y LIGHTFOOT, S. (Guionista) y Medak, P. (Director). (2014, Marzo 14). Hassun. [Episodio de serie de televisión] En B. Fuller (Productor), *Hannibal*. Toronto: NBC.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, E. (2013). “Teasing The Audience: Desconfie de Vince Gilligan”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 15, 42-49.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, E. y REVERT GOMIS, J. (2016). “*Mad Men, Los*

- Soprano y el American way of life. Historia del capital en dos tiempos*". *Área Abierta* 16(3), 17-31.
- HITCHCOCK, A. (1954). *La ventana indiscreta* [Film]. Estados Unidos: Patron Inc.
- IORDANOVA, D. (2008). *Budding channels of peripheral cinema*. New York: Blurb.
- JINGO, M. (Productor) y KUROSAWA, A. (Director). (1950). *Rashomon* [Film]. Japón: Daiei Film.
- JOHNSON, S. (2005). *Everything bad is good for you: how popular culture is making us smarter*. London: Penguin.
- KINDER, M. (2002). "Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative". *Film Quarterly* 55.4, 2-15.
- KING, G., MOLLOY, C. y TZIOUMAKIS, Y. (2013). *American independent cinema: indie, indie wood and beyond*. New York: Routledge.
- KLECKER, C. (2013). "Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration". *Poetic Today* 34 (1-2), 119-146.
- KLINGER, B. (2006). *Beyond the multiplex: cinema, new technologies and the home*. Berkeley: University of California Press.
- LEVERETTE, M. (2008). "Cocksucker, Motherfucker, Tits". En *It's Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, M. Leverette, B. L. Ott y C. L. Buckley (eds.), 123-150. New York: Routledge.
- LINDELOF, D.; Perrotta, T.; Berg, P. y Aubrey, S. (Productor) y Lindelof, D. y Perrotta, T. (Creador). (2014-2017). *The Leftovers* [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- LINSON, A. (Productor), y Fincher, D. (Director). (1999). *El club de la lucha* [Film]. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises y Linson Films.
- LOBATO, R. (2012). *Shadow economies of cinema: mapping informal film distribution*. Basingstoke: British Film Institute.
- MARZAL-FELICI, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y serialidad ritual: el modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de*

- 1918-1921. Universitat de València.
- MCCALLUM, R. (Productor) y POTTER, D. (Creador). (1986). *El detective cantante* [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC.
- MCLUHAN, M. (1995). *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge: MIT Press.
- MEDINA CONTRERAS, J (2018). “Figura y fondo, realidad y ensoñación en *Hannibal*”. En *La estética televisiva en las series contemporáneas*, M. Huerta Floriano y P. Sangro Colón (eds.), 189-205. Valencia: Tirant Humanidades.
- MITTELL, J. (2006). “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *The Velvet Light Trap* 58(1), 29-40.
- \_\_\_\_ (2009). “Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia”. *Transformative Works and Cultures* 3 (también en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/118>).
- \_\_\_\_ (2011). “TiVoing childhood: time-shifting a generation’s concept of television”. En *Flow TV. Television in the age of media convergence*, M. Kackman et al. (eds.), 46-54. New York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2013). “Serial Orientations. Paratexts and Contemporary Complex Television”. En *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*, J. Eckel, D. Olek y C. Piepiorka (eds.), 165-181. Bielefeld: transcript Verlag.
- \_\_\_\_ (2014). “Lengthy Interaction with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes”. En *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*, R. E. Pearson (ed.), 74-92. London: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- \_\_\_\_ (2017). “All in the game: *The Wire*, narración seriada y la lógica del procedimental”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 24, 13-25.
- MOORE, R. O. (2010). *Writing the Silences*. Berkeley: University of California Press.

- PALAO ERRANDO, J.A. (2004). *La Profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- PALAO-ERRANDO, J.A.; LORIGUILLO-LÓPEZ, A. y SOROLLAROMERO, T. (2018). “Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films”. *Quarterly Review of Film and Video* 35.3, 224-245.
- PEARSON, R. (2010). “Observations on Cult Television”. En *The Cult TV Book*, S. Abbott (ed.), 7-18. London, New York: I.B. Tauris.
- PIEPIORKA, C. (2013). “You’re Not Supposed To Be Confused! (Dis) Orienting Narrative Mazes In Televisual Complex Narrations”. En *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*, J. Eckel et al. (eds.), 183-202. Bielefeld: transcript Verlag.
- PIÑEIRO OTERO, T. (2016). “Intenciones e intersecciones de la música clásica en Hannibal de Bryan Fuller (NBC)”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 21, 177-189.
- RIMMON-KENAN, S. (2002). *Narrative Fiction*. New York: Routledge.
- ROS, E. (2017). “La odisea de Cooper”. *Jot Down: Contemporary Culture Mag* (también en <http://www.jotdown.es/2017/09/la-odisea-de-cooper/> [03/04/2018]).
- ROSENFELDT, H.; LARDER, N. y WOOD, T. (Productor) y ROSENFELDT, H. y LARDER, N. (Creador). (2016). *Marcella* [Serie de televisión]. Reino Unido: ITV.
- RUBIO ALCOVER, A. (2011). “Carbon-copy de los años cuerdos. A propósito de *Mad Men*”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 11, 12-18.
- SHIMPACH, S. (2010). *Television in transition: the life and afterlife of the narrative action hero*. Malden: Wiley-Blackwell.
- SIMONS, J. (2008). “Complex narratives”. *New Review of Film and Television Studies* 6.2, 111-126.
- SKOPTSOV, M.L. (2015). “Prophetic Visions, Quality Serials: *Twin Peaks*’ new mode of storytelling”. *Series - International Journal of*

*TV Serial Narratives* 1.1, 39-50.

- STERRITT, D. (2016). "Puzzle Pictures". *Quarterly Review of Film and Video* 33.5, 478-481.
- THANOULI, E. (2009). *Post-classical cinema: an international poetics of film narration*. New York: Wallflower Press.
- TODD, S. (Productora) y NOLAN, C. (Director). (2000). *Memento* [Film]. Estados Unidos: Summit Entertainment.
- TREEM, S.; LEVI, H.; REINER, J.; OVERMYER, E. y EPSTEIN, A. (Productor), y TREEM, S. y LEVI, H. (Creador). (2014). *The Affair* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- VLAMING, J. y FULLER, B. (Guionista) y HUNTER, T. (Director). (2014, Marzo 7). Sakizuke. [Episodio de serie de televisión] En B. Fuller (Productor), *Hannibal*. Toronto: NBC.
- TREEM, S. y LEVI, H. (Guionista) y MYLOD, M. (Director). (2014, Octubre 12). 1. [Episodio de serie de televisión] En S. Treem, H. Levi, J. Reiner, E. Overmyer y A. Epstein. (Productor), *The Affair*. Estados Unidos: Showtime.
- WEINER, M.; HORNBACHER, S.; JACQUEMETTON, A.; JACQUEMETTON, M. y LEAHY, J. (Productor), y WEINER, M. (Creador). (2007-2015). *Mad Men* [Serie de televisión]. Nueva York: AMC.
- WILLIAMS, R. (1974). *Television: technology and cultural form*. London: Fontana.
- WILLIAMS, H.; WILLIAMS, J. y STRONG, J. (Productor) y WILLIAMS, H. y WILLIAMS, J. (Creador). (2017-). *Liar* [Serie de televisión]. Reino Unido: ITV.

Recibido el 29 de abril de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.



***LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN:*  
(RE)VISIÓN DE LA CIENCIA DE LA EDAD DE PLATA  
DESDE LA MEMORIA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI**

*LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN:*  
(RE)VIEW OF SCIENCE OF THE SILVER AGE  
FROM THE MEMORY OF THE 21st CENTURY SPANISH THEATER

**María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ**

Universidad Complutense de Madrid. Instituto del Teatro de Madrid.

mmarmmar@filol.ucm.es

**Resumen:** El presente trabajo se centra en *La colmena científica o el café de Negrín* (2010), de José Ramón Fernández, Premio Nacional de Literatura Dramática (2011), obra que se incluye en la tendencia de “teatro de la memoria”. La obra reivindica el papel de la ciencia en La Edad de Plata, desarrollado gracias a la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) y muestra cómo la guerra civil supuso el fin de todos esos ideales.

**Palabras clave:** José R. Fernández. *La colmena científica o el café de Negrín*. Ciencia. Edad de Plata. Teatro Español de la Memoria. S. XXI.

**Abstract:** The present essay focuses on *La colmena científica o el café de Negrín* (2010), by José Ramón Fernández, National Prize for Dramatic Literature (2011), a play that is included in the trend of “theater of memory”. The play vindicates the role of science in the Silver Age, developed thanks

to the Board of Extension of Studies (JAE) and shows how the civil war meant the end of all those ideals.

**Key Words:** Science. José R. Fernández. *La colmena científica o el café de Negrín*. Silver Age. Spanish Theatre of the Memory. S. XXI.

## 1. SOBRE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ<sup>1</sup>

José Ramón Fernández nació en Madrid en 1962. Es licenciado en Filología Hispánica por la UCM. Él dice que su generación “está sin bautizar” (Torres, 2011) pero pertenece a un grupo de dramaturgos que empieza a estrenar y publicar en la década de los 90 después de los que habían debutado con el Premio Bradomín surgido en 1984.

El Bradomín es un premio que no ha ganado José Ramón Fernández, en una trayectoria llena de galardones. Gana el Premio Calderón de la Barca en 1993 con *Para quemar la memoria*, obra que tiene su origen un taller vinculado al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas impartido por Marco Antonio de la Parra<sup>2</sup>. Según Rosa Serrano:

*José Ramón Fernández pertenece a ese grupo de autores de la tercera promoción madrileña que asistieron a los últimos talleres organizados por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), como fue el del chileno Marco Antonio de la Parra, durante los años 1992 y 1993. A dicho taller asistieron también, entre otros, Juan Mayorga, Raúl Hernández y Luis Miguel González, miembros del Teatro del Astillero, al cual ha pertenecido hasta hace unos años, el autor que motiva nuestro*

---

<sup>1</sup>La mayoría de estos datos proceden de la biografía que aparece en el *Cuaderno Pedagógico de El laberinto mágico*, 92, editado por el CDN, p. 15. Disponible en línea: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/N-92-El-laberinto-magico.pdf> [21/04/2018].

<sup>2</sup>Véase Fernández (2004).

*trabajo* (Serrano, 2015: 42).

Es finalista en 1998 del Premio Tirso de Molina con *La tierra*; en 2003 recibe el Premio Lope de Vega por *Nina* y en 2011 el Premio Nacional de Literatura Dramática por *La colmena científica o el café de Negrín*. Otras obras suyas son *Las mujeres fragantes* (1997), *Si amanecemos vamos* (2001), *El que fue mi hermano (Yakolev)* (2004), *Mi piedra Rosetta* (2012) y *J'attendrai* (2014).

José Ramón Fernández ha participado en obras de autoría colectiva vinculadas al mencionado *Teatro del Astillero* formado en 1995. Es autor con Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe de la *Trilogía de la Juventud*, un hito en la Sala Cuarta Pared, en la que se ofrece un retrato sociológico y sentimental de la juventud española a lo largo del siglo XX. Está compuesta por *Las manos* (1999), *Imagina* (2001) y *24/7* (2003). *Las Manos* ganó el Premio Max de la SGAE al mejor texto dramático en 2002 e *Imagina* fue finalista al Nacional de Literatura en 2003.

Entre sus obras escritas para proyectos conmemorativos como *La colmena científica o el café de Negrín*, se encuentran *El libro infinito*, para el tercer centenario de la Biblioteca Nacional en 2012 y *Las Cervantas* escrita en 2016 en colaboración con Inma Chacón también para un proyecto de la BNE.

Sus obras han sido traducidas a numerosos idiomas.

Ha impartido clases de dramaturgia en distintas escuelas, instituciones y talleres y ha realizado numerosas dramaturgias de obras ajenas de autores de muy distintos registros: Brecht/ Weill, Arniches, Lorca, Shakespeare o Noel Coward. Ha sido Jefe de Prensa del Centro Dramático Nacional y en la actualidad trabaja en el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

## 2. CIRCUNSTANCIAS EN LAS QUE SE IMAGINÓ, SE ESCRIBIÓ Y SE ESTRENÓ *LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN*<sup>3</sup>

*La colmena científica o el café de Negrín* (2010), de José Ramón Fernández es una obra teatral que surge como un encargo para conmemorar el centenario de la Residencia de Estudiantes<sup>4</sup>. Lejos de ser una obra de circunstancias, responde a las preocupaciones personales del autor, como demuestra Rosa Serrano en su tesis doctoral: *Una escritura comprometida con su tiempo. El teatro de José Ramón Fernández (1992-2012)*<sup>5</sup>.

Lo peculiar de la obra es que elige como objeto de recuerdo, la ciencia en España durante la Edad de Plata (1898-1936), época que por lo general se asocia al esplendor de las letras y las artes que han sido reivindicadas desde la ficción en los últimos tiempos. Esto hace interesante el estudio de *La colmena científica o el café de Negrín*.

José Ramón Fernández confirma lo insólito de que una obra que homenajee a la Residencia de Estudiantes tenga como objetivo “contar que

---

<sup>3</sup>Tomo el título prestado de los famosos prólogos que colocaba Enrique Jardiel Poncela a sus obras teatrales en las ediciones de Biblioteca Nueva.

<sup>4</sup>En la publicación aparece tras el título: “Obra escrita con motivo de los cien años de la Residencia de Estudiantes”.

<sup>5</sup>En su tesis doctoral establece siete “Ejes de la escritura de José Ramón Fernández. Constantes y recurrentes” y luego los ejemplifica con el estudio de cinco de sus obras. Los ejes son:

1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido.
2. La importancia de la muerte en sus obras
3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro.
4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia
5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje
- 6 Intertextualidad avezada e intertextualidad cercana
7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura.

Y las obras que estudia son: *Para quemar la memoria*, *La tierra*, *Nina*, *La colmena científica o el café de Negrín*, y *Mi piedra Rosetta*. El estudio sobre *La colmena científica o el café de Negrín* ocupa de la página 323 a la 402.

la Residencia es mucho más que un lugar en el que coincidieron Lorca, Buñuel y Dalí” (Fernández, 2010b: 10), que sólo aparecen mencionados:

*Se trataba de escribir una obra que sucediera en aquella tertulia que se formaba en el Laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes de Madrid mientras el doctor Juan Negrín era su director. Era un modo, tal vez inesperado, de celebrar desde el teatro los primeros cien años de la Residencia, que habitualmente es recordada por tres iconos, tres genios artísticos únicos en el mundo, que compartieron allí días de juventud* (Fernández, 2010c: 17 y 18).

Aunque la obra se conciba en el marco de la conmemoración del centenario de la Residencia en 2010, el Laboratorio de Fisiología no celebraría su centenario hasta 2016.

Actualmente contamos con importante bibliografía académica sobre la ciencia en España en la Edad de Plata<sup>6</sup>, pero ofreceremos unas breves pinceladas de contextualización histórica

La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE)<sup>7</sup> presidida por Santiago Ramón y Cajal, heredera de los principios de la Institución Libre de Enseñanza sigue dos políticas para colocar a España en primera línea investigadora en el mundo. Una

---

<sup>6</sup>Véanse los numerosos trabajos de historia de la ciencia de Luis Enrique Otero Carvajal en su página personal <https://www.ucm.es/oteroocarvajal/historia-ciencia>, y muy especialmente relacionado con esta obra, el estudio: “Juan Negrín y la Edad de Plata de la Ciencia en España” <http://www.fundacionjuannegrin.com/weblog/2018/02/11/juan-negrin-y-la-edad-de-plata-de-la-ciencia-en-espana/> [21/04/2018]. También hay estudios específicos sobre las mujeres en la ciencia española, véanse los de Carmen Magallón Portolés entre los que destaca: *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*, Madrid: CSIC, 1998 y 2004, 2.ª ed. y el que aparece en las referencias bibliográficas (Magallón Portolés, 2007).

<sup>7</sup>Para las cuestiones referidas a la JAE, véase <http://www.jae2010.csic.es/historia.php> [21/04/2018].

fue fomentar el contacto de los investigadores españoles con los de otros países y continentes para lo que fue fundamental la dotación de pensiones, equivalentes a las becas actuales, para que los investigadores, profesores y estudiantes fueran a estudiar y trabajar fuera. La otra medida fue la creación de una serie de centros, y laboratorios de investigación de disciplinas humanísticas y de disciplinas científicas y experimentales. Así en 1910, nacen el Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido por Menéndez Pidal y el Laboratorio de Ciencias Físico-Naturales, dirigido por Ramón y Cajal, cuyo secretario fue Blas Cabrera, que aglutinó una serie de organismos científicos ya existentes y que se fue seccionando a partir de 1920. En 1910 se crea la Residencia de Estudiantes y en 1915 surge su versión femenina, la Residencia de Señoritas. Estas instituciones aparecen en *La colmena científica o el café de Negrín*.

Juan Negrín que acababa de regresar a España tras doctorarse en Medicina y haber estudiado en el Instituto de Fisiología de Leipzig, fue requerido por Cajal para dirigir el Laboratorio de Fisiología General en la Residencia de Estudiantes en 1916. La importancia de este laboratorio fue tal que estuvo a punto de que la JAE lo convirtiera en un Instituto de Fisiología, pero aunque no se consiguió, se potenciaron sus instalaciones.

La JAE promovió la incorporación de las mujeres a estos centros de Investigación luchando contra los prejuicios que dictaban que las carreras para una mujer eran magisterio, enfermería o farmacia.

En 1939, tras la Guerra Civil, todos los centros dependientes de la JAE tras su disolución pasaron a depender del recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La ciencia avanzará con dificultad comparándola con su esplendor en la Edad de Plata ya que la mayoría de los científicos había optado por la República y fueron exiliados o depurados. Además, el que ocuparan los puestos científicos adeptos al régimen, complicó el que las mujeres accedieran a las ciencias experimentales porque el Franquismo presenta un modelo de mujer opuesto al de los años 20 y 30, retomando el papel de *ángel del hogar*.

En *La colmena científica o el café de Negrín*, por el Laboratorio de

Fisiología, que según José Ramón Fernández es el primer personaje de la obra<sup>8</sup>, transitan y conviven con ciertas licencias poéticas<sup>9</sup>, Negrín, Severo Ochoa y Ramón y Cajal, como representantes de distintas generaciones de la ciencia experimental en España, y representantes del mundo pedagógico que deriva de la Institución Libre de Enseñanza como Ángel Llorca, que vive en la Residencia, y Justa Freire. Trabajan ambos en el grupo Escolar Cervantes en Cuatro Caminos. El nexo entre el mundo científico y el mundo literario-artístico es José Moreno Villa, residente poeta, pintor y archivero en el Centro de Estudios Históricos que en su juventud había estudiado Química en Alemania. Moreno Villa es la voz que rememora el pasado desde su memoria. En el texto se alude a miembros de la generación del 27, especialmente en la escena tercera que transcurre en ese año, o a Valle Inclán, y también aparece Unamuno.

*La colmena científica o el café de Negrín* se estrena en Madrid, dirigida por Ernesto Caballero, en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero el 13 de octubre de 2010 donde permanece hasta el 14 de noviembre de 2010. Es una producción del Centro Dramático Nacional y de la Residencia de Estudiantes<sup>10</sup>. El espectáculo estuvo en el XX Festival Don Quijote de teatro Hispánico, en París en noviembre del 2011<sup>11</sup>.

José Ramón Fernández escribe un artículo titulado “Donde haya maestros”, en *Primer Acto*, en el que cuenta que para preparar la obra se sumergió “en uno de los capítulos más hermosos de la historia de mi

---

<sup>8</sup>Según estudia Rosa Serrano un eje temático de la producción de José Ramón Fernández que también aplica al estudio de *La colmena científica o el café de Negrín* es: “El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia” (Serrano, 2015: 356-362).

<sup>9</sup>Señala el autor que Severo Ochoa y Ramón y Cajal, nuestros dos premios Nobel, no se llegaron a conocer.

<sup>10</sup>El reparto fue el siguiente: José Moreno Villa (José Luis Esteban), Juan Negrín (David Luque), Justa Freire (Lola Manzano), Santiago Ramón y Cajal (Paco Ochoa), Severo Ochoa (Iñaki Rikarte), Ángel Llorca (Pedro Ocaña). El personaje de Miguel de Unamuno es interpretado por los actores (Pedro Ocaña, Iñaki Rikarte, Paco Ochoa y David Luque). El equipo artístico fue el siguiente: Escenografía (Curt Allen Wilmer), Iluminación (Juan Gómez-Cornejo), Vestuario (Patricia Hitos) y Videoescena (Álvaro Luna)

<sup>11</sup>[http://paris.cervantes.es/FichasCultura/Ficha76822\\_30\\_1.htm](http://paris.cervantes.es/FichasCultura/Ficha76822_30_1.htm) [21/04/2018].

país” (Fernández, 2013: 38). Alaba la pedagogía de la época promovida por la Institución Libre de Enseñanza y la importancia de la educación en la niñez, incluye algunos fragmentos de la obra sobre el tema y señala las muchas satisfacciones que le deparó la obra:

*[...] Como el saludo del actor Santiago Ramos, al salir de la función, que resumía exactamente lo que yo había pretendido: “yo quiero ser un español de esa España”, me dijo. Un país cuyas señas de identidad fuesen “el valor de la educación, la tolerancia y la cultura [...] (Fernández, 2013: 38).*

El texto de *La colmena científica o el café de Negrín* presenta diferencias con respecto a su representación. Hay una grabación del espectáculo en el Centro de Documentación Teatral<sup>12</sup>, y sobre su puesta en escena se puede consultar también el *Cuaderno Pedagógico* publicado por el CDN.

José Ramón Fernández se hace eco de las diferencias en el “Prólogo del autor” a *La colmena científica o el café de Negrín* y habla de dos versiones:

*Tantas historias... y la necesidad, sin embargo, de que la obra fuese corta, no más de setenta minutos. Decidimos que valía la pena el esfuerzo de escribir dos versiones: una para que se publicase en libro y otra que sirviese como punto de partida de los ensayos, en los que el director de escena es quien asume la responsabilidad de definir el texto de la representación [...] (Fernández, 2010c: 25).*

En el *Cuaderno Pedagógico* vuelve a hablar de esas diferencias:

---

<sup>12</sup>*La colmena científica o el café de Negrín*. Filmación. Centro de Documentación Teatral. También hay en línea dos videos con dos fragmentos <https://vimeo.com/17553598> y <https://www.youtube.com/watch?v=HimgvbHn9go> [21/04/2018].

*En cuanto al texto resultante tenía una duración que, aunque estaba en la línea de una función al uso —por ejemplo, nuestra reciente versión de El avaro— era demasiado larga para la producción que se plantea, en la Sala de la Princesa. Decidimos que la Residencia de Estudiantes publicaría la versión larga — en la que, además de los mencionados, aparecen madame Curie y Francisco Grande Covián— y que ajustaría una versión para que durase aproximadamente una hora (Fernández, 2010b: 11).*

La Sala de la Princesa surge en 2003 en el espacio de la antigua cafetería del María Guerrero, debajo del teatro. Es la sala pequeña y en cierto modo alternativa y toma el nombre original del Teatro que no se llama María Guerrero hasta 1931. Tiene capacidad máxima para 120 butacas y puede ser modificada. Su tamaño la hace apropiada para obras intimistas con un decorado y montaje sencillo y funcional, lo que se aprecia bien en *La colmena científica o el café de Negrín*. Las obras deben durar alrededor de una hora porque cuando empiecen las funciones en la Sala María Guerrero, las de la Princesa tienen que haber acabado<sup>13</sup> para que no haya interferencias de ruidos ni de público, permitiendo incluso que un mismo espectador pueda acudir a las dos salas el mismo día. Funciona igual la Sala Francisco Nieva del otro teatro del CDN, el Valle Inclán.

### 3. EN “LA RESI”, LA VIDA RIMA...

Moreno Villa le dice a Negrín:

MORENO VILLA.— *En los Altos del Hipódromo. Madrid era moderno. Se construían los edificios más modernos de Europa para coronar la Gran Vía, en la plaza del Callao. Y, gracias al empeño de*

---

<sup>13</sup>Agradezco a Concha Largo, la Coordinadora de Actividades Pedagógicas del CDN, la explicación de esta exigencia.

*Cajal, Severo y tú os disteis la mano en el laboratorio de la Residencia.  
Un día de 1925, La vida rima, algunas veces* (Fernández, 2010a: 59).

La frase “La vida rima, algunas veces” se suprime en la versión de la representación. De “rimas internas” vamos a hablar en un pequeño juego. Existe un espectáculo atípico llamado *Batalla en la Residencia* en el que aparecían los personajes habituales de la Residencia de Estudiantes. El título hace referencia a *La batalla teatral* de Luis Araquistáin que, primera rima, es el impulsor del documental *¿Qué es España?*<sup>14</sup>, que según reconoce José Ramón Fernández, ve para documentarse. Algunas de sus imágenes se proyectan en *La colmena científica o el café de Negrín* en una especie de pizarra electrónica que hace las veces de pizarra y de pantalla.

Hay un dossier sobre *Batalla en la Residencia* en la *Revista Teatral ADE*<sup>15</sup>. *Batalla en la Residencia* es una dramatización colectiva de

---

<sup>14</sup>La película *¿Qué es España?* es un documental realizado por Luis Araquistáin y Cayetano Coll y Cuchí fechado en 1926, al que se le añadieron imágenes en 1929, sobre la educación, la investigación científica y la cultura en la España de los años 20, en el que aparecen imágenes de las personalidades más destacadas de la época en esos ámbitos. Se rodó para ilustrar las conferencias del político socialista Luis Araquistáin y del intelectual puertorriqueño Coll y Cuchí sobre las España Moderna en Mexico, Antillas y Centroamérica. Está dividido en 3 partes: “Precursores de la cultura contemporánea”, “Investigación científica” y “Renovación del sistema educativo”. También fue utilizada para las conferencias del político socialista Rodolfo Llopis en Latinoamérica en el año 30, y para ello eliminó unas partes y añadió otras, por eso las imágenes del grupo Escolar Cervantes, donde trabajaban Justa Freire y Ángel Llorca, aparecen fechadas en 1929. Ha sido objeto de una reconstrucción del IVAC auspiciada por la Sociedad Estatal de conmemoraciones y la Residencia del Estudiante.

Puede consultarse la página del IVAC de donde se ha extraído esta información:

<http://www.restauracionesfilmoteca.com/cine-espanol/no-ficcion/que-es-espana/> [21/04/2018].

La película puede verse en la red en la siguiente dirección:

<https://vimeo.com/83834466> [21/04/2018].

<sup>15</sup>*Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España. ADE*, n. ° 28, enero (1993). Hay diversos artículos: “Sobre batalla en la Residencia” de las págs. 6 a 25 divididos en dos secciones, “Desde la platea”, firmados por críticos teatrales y “Desde el escenario”, firmados por los participantes en el montaje que no eran actores profesionales sino directores de escena y profesores universitarios. Eran: Juan Antonio Hormigón (Gar-

textos de crítica teatral realizada por Juan Antonio Hormigón, Guillermo Heras, Fernando Doménech y Carlos Rodríguez, con dirección escénica de Hormigón y Heras, asistidos por Antonio López-Dávila Plata. Es una producción de la Asociación de Directores de Teatro de España que se representó del 27 al 29 de noviembre de 1993 en la Sala Olimpia, sede del CNNTE. En la obra asistimos a una velada en la Residencia de Estudiantes en 1935 en la que participan: Araquistáin, García Lorca, Machado, Azorín, Buñuel, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Díez Canedo, Sender, Xirgu, Rivas Cherif, Azaña y Aub, entre otros. Los asistentes polemizan acerca del teatro exponiendo las ideas de sus escritos. Para continuar con la rima, y van dos, un joven Max Aub estaba interpretado por un joven Ernesto Caballero, director de *La colmena científica o el café de Negrín*.

José Ramón Fernández adaptó a Max Aub, tercera rima, en lo que en terminología de Sanchis Sinisterra podríamos llamar una “narraturgia” de *El laberinto mágico*, surgida de un taller dirigido por Ernesto Caballero, ya director del CDN, que luego pasaría a obra de exhibición comercial en el Teatro Valle Inclán en el 2016 dirigida por Ernesto Caballero, cuarta rima, que obtendría por ella el XI Premio Valle Inclán en 2017.

Y siguiendo con rarezas, hay una obra no nata de José Sanchis Sinisterra, de la que habla en ocasiones, situada en la Residencia de Estudiantes. Cuando en una entrevista le piden que defina la experiencia de la guerra civil, contesta:

*SANCHIS SINISTERRA: [...] fue una tragedia. Una tragedia que partió en dos la historia de un país. Sobre todo teniendo en cuenta lo que estaba ocurriendo en España en los años anteriores, en la década anterior. Por eso ¡Ay, Carmela! y Terror*

---

cia Lorca), Guillermo Heras (Gómez de la Serna), Antonio Joven (Rivas Cherif), María Ruiz (Margarita Xirgu), Jesús Cracio (Luis Araquistáin), Pedro Álvarez Osorio (Díaz Canedo), Ángel Fernández Montesinos (Ortega y Gasset), Jorge Eines (Luis Buñel), Antonio Malonda (Valle Inclán), Agustín Iglesias (Antonio Machado), Andrés Amorós (Pérez de Ayala), Juan Antonio Quintana (Azorín), Manuel Canseco (Unamuno), Juan Margallo (Azaña), Jorge Urrutia (Jiménez Fraud) y Ernesto Caballero (Max Aub).

y miseria en el primer franquismo *serían dos partes de otra trilogía: la trilogía de la guerra civil. La primera obra, que no está escrita, tiene que ver con ese período*<sup>16</sup>: *el tránsito de la dictadura de Primo de Rivera a la Segunda República, cuando en España se produjo esa increíble floración de jóvenes poetas, artistas, intelectuales que se conoce como la Generación del 27: Lorca, Buñuel, Dalí y tantos otros, que irrumpieron en la vida cultural con la convicción de que ya éramos Europa, de que España entraba por fin en la modernidad, de que ya estaba en consonancia con los movimientos culturales y científicos del mundo. Y la obra (de la que imaginé hasta el título: Asesinato en la colina de los chopos) mostraría ese momento de entusiasmo, amenazado por el fantasma del fascismo, y hasta qué punto la guerra civil fue un golpe brutal, la pérdida de una posibilidad para España de ser un país normal* (Sanchis Sinisterra, 2009: 303-304).

#### **4. LA MEMORIA EN *LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN* Y ALGUNAS CUESTIONES SOBRE EL TEXTO Y LA REPRESENTACIÓN**

Wilfried Floeck en un trabajo de título revelador, “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, explica cómo el teatro español en los primeros años de la democracia cambia su tratamiento de la historia reciente. Durante el franquismo sólo se podía ofrecer la versión oficial y

---

<sup>16</sup>Según cuenta Milagros Sanchez Arnosi en el prólogo de *Terror y Miseria del primer franquismo*, Sanchis comenzó a escribirla en 1984, pero la abandonó para dedicarse a la redacción de *Ay Carmela*: “Asesinato en la colina de los chopos, nombre con el que Juan Ramón Jiménez llamaba a la Residencia de Estudiantes, y que tendría como personajes a Dalí, Lorca, Buñuel, Pepín Bello, etc. y estaría ambientada durante la República. La trama se centraría en el asesinato de un residente no famoso, asesinato que se convertiría en la premonición de la barbarie del fascismo por venir” (Sánchez Arnosi, 2003: 30).

en la transición se había impuesto un pacto de silencio.

*Además podemos observar en las últimas décadas un creciente afán de conmemoración del pasado reciente, que está aumentando cada vez más en los últimos años. El modelo del drama histórico parece haber evolucionado hacia el modelo de un teatro de la memoria que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado tabuizado durante mucho tiempo. También entre los dramaturgos de la democracia la noción de teatro de la memoria parecer preferirse frente al término tradicional de drama histórico [...] (Floeck, 2005: 186).*

Y precisamente cita a Sanchis Sinisterra. Tras analizar cuatro obras representativas de esa tendencia (*Las bicicletas son para el verano* de Fernán Gómez (1982), *El álbum familiar* de Alonso de Santos (1982), *¡Ay Carmela!* (1987) y *Terror y miseria en el primera franquismo* (2002) ambas de Sanchis Sinisterra), concluye:

*A pesar de sus distintos matices ya las primeras obras analizadas aquí muestran rasgos temáticos y estéticos comunes que las distinguen del modelo del drama histórico de Buero Vallejo y que permiten hablar de un cambio paradigmático del drama histórico hacia el teatro de la memoria. Son los mismos rasgos que la crítica ha destacado en las nuevas novelas históricas, que se denominan también como novelas de la memoria. Estas características pueden resumirse en una tendencia a la despolitización, a la plasmación multiperspectivística y a la subjetivación de la perspectiva, a la fragmentación, y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o del espectador. El teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva, pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia y se*

*dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior [...] (Floeck, 2006: 205).*

Según Rosa Serrano, “el modelo de teatralidad en que se inscribe José Ramón Fernández sería el que Xavier Puchades define como *Teatro de la Memoria*; que es el teatro que” (Serrano, 2015: 42):

*Ejercería una estrategia de resistencia frente a tópicos posmodernos como la pérdida de las ideologías o el Fin de la Historia. Introduce en el teatro histórico español el interés por la Historia mundial, aunque sin olvidar la nacional. Su revitalización coincide, precisamente, con el inicio de las primeras “guerras mediáticas” como la del Golfo y la de Yugoslavia, pero también, con la intención de recuperar un periodo histórico acallado en los primeros años de la democracia española (la posguerra y la Guerra Civil). Su consolidación como modelo de teatralidad se produce a finales de los 90 y, aún hoy, se desarrolla con cierta intensidad. Los medios de producción teatral en los que se mueve son el “público” y el “alternativo” (Serrano 2015: 43)<sup>17</sup>.*

El concepto de “despolitización” de Floeck se explica porque según Eszter Katona, el “teatro de la memoria” es un teatro “comprometido socialmente” pero “[...] sin la pretensión de realizar una reconstrucción fiel y documentada de los hechos históricos” (Katona: 2017: 135).

Jerónimo López Mozo considera *La colmena científica o el café de Negrín* como “teatro documento” pero haciéndolo “con un criterio abierto que permite incluir, no sólo las obras que cumplen estrictamente con los requisitos del género <sup>18</sup>, sino también las que, bajos diversas formas se

---

<sup>17</sup>Según cita Rosa Serrano en nota al pie, la cita procede de la tesis doctoral de Xavier Puchades (2005), *Renovación teatral en España entre 1984-1998. Desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica* (cap 3, p. 400).

<sup>18</sup>Se refiere a los puntos expuestos por Weiss en sus “Notas sobre el teatro documento” en 1968. César de Vicente resume las características del teatro-documento: “El teatro docu-

aproximan a ellos” (López Mozo, 2017: 23), ya que opina que “documento y ficción son compatibles” (López Mozo, 2017: 24).

Según Rosa Serrano:

*Como conclusión a este primer eje decir que el pasado en su relación con el presente y la memoria frente al olvido no sólo juegan un papel importante dentro de la obra, sino que La colmena científica o El café de Negrín supone en sí mismo el eje, puesto que la historia que se nos cuenta es real (Serrano, 2015, 329-339).*

La acotación inicial de la obra nos advierte:

*Esta historia evocada desde México en 1946 por José Moreno Villa sucede entre 1925 y 1936 en el Laboratorio de Fisiología ubicado en el Pabellón Transatlántico de la Residencia de Estudiantes de Madrid (Fernández, 2010a: 35).*

“El Pabellón Transatlántico” es bautizado así por Moreno Villa, malagueño con nostalgia del mar “[...] por ese balcón de borda que tenemos arriba y porque sobre la azotea flotan nuestras ropas como equipos de tripulación [...]” (Fernández, 2010a: 62). Para Llorca es “colmena científica” y lo explica al final de la obra por la evocación del café, dejando así unidos los dos términos del título de la obra:

*LLORCA.— Echo de menos los cafés. Por lo menos de eso no*

---

mento, iniciado en 1917 en la URSS, fue teorizado y desarrollado en la práctica teatral por Erwin Piscator y Peter Weiss como una rama del teatro político. Entre sus características fundamentales están la renuncia a la fábula, la radical historicidad de su discurso, la articulación científica de sus elementos y su constitución como construcción de la realidad” (C. de Vicente, 2016: 34). Y llega a la conclusión de que “El teatro de la memoria es al teatro documento lo que el teatro social es al teatro político” (C. de Vicente, 2016: 43). Cf. al respecto también José Romera Castillo, ed. (2017).

*se le puede echar la culpa a esta guerra. Llevamos dos años sin tomar un café decente, desde que trasladaron su laboratorio a la nueva facultad de Medicina. También echo de menos esta sensación de colmena laboriosa. Recuerdo que pensé en esto como una colmena una tarde, hace años; ya saben que me daba un paseo después de comer por ahí detrás, por donde pastaban las vacas antes de aquel café estupendo que nos ofrecía. Desde ese montículo se les veía a ustedes trabajando, cada grupo en su laboratorio<sup>19</sup> a través de los ventanales. En un extremo el de don Pio del Río, en otro el de Paulino Suárez y en medio el de Calandre y éste. Eran como abejas laboriosas en sus celdas. Sí que lo echo de menos (Fernández, 2010a: 160-161).*

“En este laboratorio el café es una cosa seria” (Fernández, 2010a: 51), le dice Negrín a Severo Ochoa nada más llegar, al que, para su sorpresa, pone a moler café. Y continúa Llorca:

*LLORCA.— He soñado que todo esto se convertía en ceniza. Que caminaba por este lugar y que nadie había oído hablar de nosotros. Ni del trabajo de estos laboratorios ni de la Residencia. He soñado que nuestra vida no había servido para nada ¿Y si no queda nada de todo esto? ¿Y si cierran la Residencia? ¿Y si cierran el Colegio Cervantes? ¿Y si queman todo lo que se ha hecho? ¿Y si nos matan? ¿Y si nos olvidan? No, no me mire así. No soy un derrotista. Fue una mala noche. Yo sé que no pueden. No pueden matarnos a todos, ni olvidarnos a*

---

<sup>19</sup>“La colmena científica” sería, pues, con propiedad, la suma de los distintos laboratorios que convivían en la Residencia de Estudiantes. Calandre era el director del laboratorio de Anatomía Microscópica fundado en 1914; Pio del Río era el director el Laboratorio de Histopatología del Sistema Nervioso desde finales del año 20, al que intenta trasladarse Severo Ochoa al ver que Negrín desatiende el laboratorio por su ocupación política y Paulino Suárez dirigía el Laboratorio de Bacteriología desde 1921 y en 1932 sería nombrado Director Adjunto de la Residencia de Estudiantes. Véase <http://www.residencia.csic.es/jae/protagonistas/index.htm> [21/04/2018].

*todos. Le he limpiado los mocos a demasiada gente para que no quede ni uno que nos quiera recordar. No me puedo imaginar una patria callada que ya no se acuerde de nosotros* (Fernández, 2010a: 172-173).

A este sueño premonitorio se le podría aplicar el que “el sueño de la razón produce monstruos”, porque la derrota de los vencidos en la Guerra Civil supuso en buena parte, el triunfo del “Muera la Inteligencia” de Millán Astray en el incidente de Salamanca con Unamuno. A Millán Astray, volvemos ahora, y de nuevo será una “cuestión de rima”.

Moreno Villa responde a Llorca en el texto desde la evocación del futuro<sup>20</sup>:

*MORENO VILLA.— Harán lo posible por borrar tu nombre. Te quitarán hasta el derecho a la jubilación. Volverás a Madrid y morirás en la miseria, la noche antes de mudarte a la casa de Justa. Justa acompañará tu cuerpo y guardará tus papeles. Y vivirá en España, en medio del silencio. Tú saldrás de Madrid en un tren con cien niños y volverás para morir en Madrid. Yo saldré con Machado y su madre, con Del Río, con Navarro Tomás y con Victorio Macho* (Fernández, 2010a: 173).

Esos nombres, que la España oficial hizo lo posible por borrar, vuelven hoy, literalmente, a las calles de Madrid y así en los cambios del callejero por la Ley de Memoria Histórica, la “Calle del General Millán Astray” ha pasado a ser, en una suerte de justicia poética, “Calle de la Maestra Justa Freire”, y la del “General Rodrigo”, la del “Calle del Maestro Ángel Llorca”.

Según Sanchis Sinisterra:

---

<sup>20</sup>En la representación lo hace cuando Llorca sale de escena, mientras va dando vueltas con la mano mecánicamente al asiento de un taburete, en una especie de trance:

*El tema esencial de ¡Ay, Carmela! —por lo que se ha representado mucho en América Latina— es la segunda muerte de los muertos: el olvido. Carmela es una muerta, y luego van a ser más, que no quiere borrarse, que no quiere disgregarse o dejar de ser. Ella pretende estar ahí, como una mosca cojonera. Y nos recuerda una idea esencial: ojo, olvidar a los muertos es matarles por segunda vez (Sanchis Sinisterra, 2005).*

Justa Freire, es la única mujer que aparece en *La colmena científica o el café de Negrín*. La elige su autor porque:

*Yo quería que hubiese un personaje femenino en el que pudiéramos ver a la nueva mujer que buscaba su sitio en los años 20 de aquella España. Justa es maestra en un proyecto pedagógico de vanguardia y al tiempo es una mujer inquieta, uno de los quinientos socios de la Sociedad de Conferencias de la Residencia que trajeron a Madrid a Einstein, Le Corbusier, Howard Carter, H.G. Wells o Marie Curie en aquellos años (Fernández, 2010b: 13).*

Justa se quedó en España tras la guerra en un exilio interior, como María Moliner y tras pasar por cárcel y depuración tardó mucho en recuperar una cierta “normalidad” en su carrera. Tuvo que impartir clase en la escuela privada y cuando pidió el reingreso de maestra pública después le fue prohibido ejercer en Madrid, cosa que consiguió a edad avanzada. Se demuestra la transcendencia de la obra que estudiamos cuando en la presentación de una biografía actual leemos: “Su retrato literario nos llegó a través de la obra de teatro *La colmena científica o el café de Negrín*, con la que José Ramón Fernández obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática 2011”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>Véase la presentación del libro de María del Mar Pozo Andrés *Justa Freire o la pasión de educar. Biografía de una maestra atrapada en la historia de España (1896-*

Unamuno pregunta a Justa si vive en la Residencia de Señoritas y ella dice que no, que tiene casa en Madrid:

UNAMUNO.— *Tengo prometido que voy a ir. Aunque no me guste nada eso de “señoritas”. Si son estudiantes, son estudiantes, Ese nombre parece de internado de monjas ursulinas [...] (Fernández, 2010a: 136).*

Es Justa Freire quien intenta reivindicar la visibilidad de las mujeres en la ciencia en esta conversación, a propósito del documental *¿Qué es España?*

MORENO VILLA.— *¿Y usted qué cree que le va a faltar a la película? Me refiero a ¿Qué es España?, no a la de Buñuel:*

JUSTA FREIRE.— *Las mujeres. Si hacen una película sobre científicos va a ver usted qué pocas salen. Y no es justo, porque si hay algo que está pasando ahora es que estudian muchas más mujeres, que leen, que van a los sitios. Pero claro...*

OCHOA.— *Estará bien que hagan la misma película dentro de diez años. Porque ahora las chicas jóvenes que están metiéndose en laboratorios son cientos. Me han dicho que el proyecto de los Laboratorios Foster está muy bien.*

JUSTA FREIRE.— *Claro, se lo habrán contado en los dancing que hacen en la Residencia de Señoritas. Se están espabilando mucho, Severo. Pero sí, que es verdad. Serán treinta chicas cada año. Puede parecer poca cosa, pero es algo importante: Yo conozco a algunas a Rosa Herrera, a María Luz Navarro [...] (Fernández, 2010a: 113-114).*

---

1965) (2013), en la página web de la editorial (Octaedro): <https://www.octaedro.com/es/producto:Cos/1/otras-colecciones/testimonios/justa-freire-o-la-pasion-de-educar/210> [21/04/2018].

Los laboratorios Foster eran los laboratorios situados en la Residencia de Señoritas (Magallón, 2007) fundados por Mary Louise Foster. Rosa Herrera era la directora y María Luz Navarro su ayudante. Las prácticas que se realizaban en dichos laboratorios podían ser convalidadas en la Universidad Central<sup>22</sup>.

Volviendo ahora al papel de la memoria, hay que destacar el discurso final que Moreno Villa evoca desde su exilio:

*MORENO VILLA.— Yo también volveré. Lo sueño cada día. Lo soñamos muchos que guardamos la llave de casa como un tesoro. Volveré a Madrid y nada de todo aquello habrá pasado [...] Tengo la llave de mi habitación en el bolsillo (Fernández, 2010a: 174-175) [La redonda es mía].*

Los corchetes indican el discurso intercalado que tiene reminiscencias de Max Aub, reconocidas por José Ramón Fernández:

*Tomé una idea, que me pareció muy bella, de un escrito de Max Aub, que hizo un discurso como si hubiera entrado en la Real Academia y en el país no había habido guerra civil. Allí estaban escuchándole García Lorca, Alberti... Ese juego me parecía muy interesante como evocación de un mundo que se perdió por una tragedia pero que habría que intentar recuperar, es decir, rescatar todo ese acervo que hemos ido perdiendo, nombres importantísimos de nuestra cultura que podrían ser un referente en todo momento. La idea es que todo esto era nuestra Historia, conviene que la recuperemos (Fernández, 2010b: 15).*

---

<sup>22</sup>Escúchese el programa de RNE *Documentos*: “Pioneras de la Ciencia en España”, un programa de Julia Murga, 23 /08/20 16. En [http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-pioneras-ciencia-espana-19-03-16/3529806/\[21/04/2018\]](http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-pioneras-ciencia-espana-19-03-16/3529806/[21/04/2018]).

El detalle de guardar la llave es muy interesante porque era tradición entre los sefardíes expulsados de España, el conservar las llaves de sus casas esperando volver algún día y así esas llaves fueron pasando de generación en generación. Una persona de la cultura de Moreno Villa, archivero del Centro de Estudios Históricos, conocería esa tradición. Guardando la llave, se identifica así como exiliado del 39 con los judíos expulsados de España en el siglo XV. Pero es que, como recoge Antonina Rodrigo:

*En las cartas a sus familiares pudimos descubrir que Margarita Xirgu estuvo como una Penélope de la nostalgia tejiendo y destejiendo el sueño de su regreso a España, y que, como una sefardí, conservó la llave de su casa durante los 33 años que duró su exilio (Rodrigo, 1989: 143) [la redonda es mía].*

Hay un guiño intertextual en ese Moreno Villa que guarda la llave en el bolsillo. *Guardo la llave* es un espectáculo colectivo con dramaturgia de José Ramón Fernández y puesta en escena de Antonio López-Dávila Plata, propuesto por José Monleón en el Festival Madrid Sur de 1999 y publicado en 2005, a raíz de un taller de El Astillero Teatro en el que cada dramaturgo escribía un texto sobre la memoria y el papel del exilio del 39. El espectáculo toma el título del escrito por José Ramón Fernández que, como reconoce en el prólogo, recoge esa anécdota de Margarita Xirgu. Margarita, sin apellido, le dicta a su amiga Amelia, también sin apellido<sup>23</sup> pero es Amelia de la Torre, una carta para su familia contándoles que va a volver pronto: “¡Ah! No necesitaré llamar al timbre. Si no habéis cambiado la cerradura, guardo la llave ¡Que sorpresa os voy a dar! [...]” (Fernández, 2005: 67). Tras un artículo que César González Ruano dirige al público, Amelia, cierra la obra: “No volvió, no volvió nunca. Guardó la llave hasta el último día de su vida, que fue veinte años después, un día de primavera de 1969” (Fernández, 2005:68). Es una brevísima obra próxima

---

<sup>23</sup>Sería interesante plantearse por qué unas aparecen sin apellido y el otro sí tiene.

al teatro documento ya que José Ramón Fernández reproduce una carta de Margarita Xirgu y el artículo de González Ruano<sup>24</sup>.

*La colmena científica o el café de Negrín* presenta algunas acotaciones muy bellas y líricas, difíciles de plasmar en la representación. Una acotación preciosa de tintes valleinclainanos que además ofrece un panorama temporal simultáneo uniendo a diversas generaciones, la encontramos al final de la escena cuarta. Las imágenes que evoca pertenecen al documental *¿Qué es España?*

*La pobre tortuga entrega su corazón a la ciencia bajo la mirada atenta de los tres hombres. Don José fuma cigarrillos ingleses en su cuarto, junto a la ventana. Justa da clase a sus niños. Don Ángel atraviesa el patio del colegio repartiendo coscorrónes. El fantasma de Don Benito Pérez Galdós acaricia a su perro y pesa en el aire de España la ausencia de Unamuno* (Fernández, 2010a: 122-123).

O abriendo la escena tercera hay otra acotación muy sutil para sugerir el posible enamoramiento de Justa Freire por Moreno Villa que también se deja ver en la representación porque ella lo escucha extasiada y en algún momento le coloca la pajarita: “Puede que los ojos de Justa se hayan quedado prendidos de la nuca de José, que no sabe; porque eso pasa a veces y no se llega a enterar nadie, nunca” (Fernández, 2010a: 71).

La estructura fragmentaria de la obra en seis escenas, permite cambiar o eliminar cosas. Así desaparece Marie Curie y las conversaciones que mantiene en el texto con Unamuno, Negrín y Justa Freire; aquellas en las que hablaba sobre la educación y las que refería José Ramón Fernández

---

<sup>24</sup>“¡Ya se salvó el teatro!”, *Arriba*, 26 de agosto de 1949. Se publicó también en *La Vanguardia Española*. <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/22vuelta/regreso.htm> [21/04/2018]. Tradicionalmente se cree que la actriz desistió de su regreso por ese artículo.

en “Donde haya maestros”<sup>25</sup>. Grande Covián, también desaparece, aunque algunas de sus frases las incorpora Severo Ochoa. Sí se le menciona en la representación para mantener la importancia del papel de la memoria, en la escena tercera, que se desarrolla en 1927. Moreno Villa le dice a Justa Freire: “Creo que no conoce a Francisco Grande Covián”, se lo presenta y se produce una escena simpática en la que hablan de zarzuela porque Grande Covián y Severo Ochoa son asiduos a ese espectáculo. Tras esa conversación dice Moreno Villa, rememorando desde el futuro:

*MORENO VILLA.— Tú no eres Paco Grande. Ya he olvidado tu cara, Te mezclo con Negrín y con tus compañeros. Recordar es hacer que las cosas vuelvan al corazón<sup>26</sup> y si no vuelven es porque el corazón ya se ha hecho piedra. Por eso nos inventamos los recuerdos, para librarnos del miedo de quedarnos solos. Necesito que tú seas Paco Grande. Eres Paco Grande y eres Méndez, que no paraba de reír de hacernos reír. Eres Barreda y Sopena y Valdecasas, y Puche y del Corral y Hernández Guerra. Es igual. Todos erais el mismo. Todos erais la Residencia, la Juventud eterna. La mejor juventud. Era primavera, casi verano. Era 1927 (Fernández, 2010a: 74-75).*

Podemos pensar que si ha olvidado la cara de Paco Grande, este no tiene por qué aparecer. En la puesta en escena presenta a Justa a Paco Grande para inmediatamente corregirse: “Tú no eres Paco Grande...” manteniendo todo ese discurso.

En la representación, Ramón y Cajal, ni lleva barba, ni se parece a Ramón y Cajal. Señala Ernesto Caballero:

---

<sup>25</sup>Y así lo señala: “[...] no se rompan la cabeza los que vieron la obra, esto se modificó para la puesta en escena y sólo aparece como lo estoy contando aquí en el libro editado por la Residencia de Estudiantes” (Fernández, 2013: 36).

<sup>26</sup>Interesante reflexión sobre el sentido de las palabras basado en su etimología.

*Contamos con una base muy documentada, el trabajo del autor ha sido muy sesudo, exhaustivo en los detalles verídicos. Sobre esa base hemos querido hacer algo autónomo porque la ficción requiere abandonar un poco la documentación; si no se termina haciendo una conferencia ilustrada con actores disfrazados y eso es lo que hemos querido evitar.* (Caballero, 2010: 25).

Aparece en la acotación: “Cajal, entrando desde otro lugar, plegando el tiempo” (Fernández, 2010a: 55) y en la representación vuelve a aparecer mientras se proyecta su imagen extraída de ¿Qué es España? en la pizarra-pantalla filmando la imagen él mismo, dándole a la manivela de un molinillo de café como si fuera la de una cámara. Es una solución interesante porque el molinillo se utiliza en la obra habitualmente y del mismo modo que Negrín pone a Grande Covián a moler Café, cuando Cajal le pide un café a Negrín y este le dice que no está molido, Cajal responde: “Lo tendré que hacer yo todo (*Llena el molinillo y se pone a moler tranquilamente*) [...]” (Fernández, 2010a: 116).

La representación de Unamuno es curiosa; desdoblado en cuatro de los actores de la obra, que aparecen a la vez, vestidos igual llevando una boina, y ocupando las cuatro esquinas del escenario y, en algunas ocasiones repitiendo a la vez la misma frase, mientras que en otras se turnan. Se le da así un carácter abrumador<sup>27</sup> a Unamuno, del que Moreno Villa le explica a Justa Freire antes de su aparición que habla tanto que no deja hablar a los demás y que a veces se elige a un residente para que se quede de interlocutor permanente mientras que los demás entran y salen.

En la obra, las transiciones entre escenas son menos oníricas que en las acotaciones. No aparecen todas las indicaciones temporales

---

<sup>27</sup>Con respecto a si se ha tomado licencias históricas, contesta José Ramón Fernández: “Lo que evito es que ninguno de los personajes diga o haga algo contrario a lo que está documentado. Esto ha sido difícil con Unamuno, porque era un hombre muy contradictorio; podía defender una cosa y unos años después la contraria con la misma vehemencia. Me gustó mucho encontrar una frase de él que definía su actitud y es que *si un hombre no se contradice es porque nunca ha dicho nada*” (Fernández, 2010b: 14).

de las escenas: 1925, 1927, 1929. Sólo aparece 1931, proyectada en la pizarra-pantalla porque es importante con la llegada de la República y 1936 porque es importante con la llegada de la guerra; es la destrucción del sueño y por eso la pizarra-pantalla aparece como un cristal roto. El suelo que está formado por baldosas hidráulicas hexagonales para dar la impresión de colmena, también se rompe en 1936, semejando el dibujo de unas neuronas, además.<sup>28</sup>

Antes hemos mencionado la escena, desaparecida en la representación al no aparecer Grande Covián, en la que hablan sobre zarzuela como algo simpático, porque es una especie de diálogo sainetero:

*JUSTA FREIRE.— Así que son ustedes ricos. Como van a la Zarzuela...*

*GRANDE COVIÁN.— No, en absoluto. Somos habitantes de los barrios altos. Una butaca de entresuelo son quince pesetas. Una de principal son diez y una de anfiteatro segundo son cinco. Depende de lo que vayamos a ver, nos sacrificamos más o menos.*

*OCHOA.— En eso decide Paco, que lo sabe todo.*

*GRANDE COVIÁN.— Este año nos esforzamos en enero, porque la ocasión era especial: El Barbero de Sevilla, pero tal como lo compuso Rosinni, con una mezzo soprano en lugar de una soprano ligera. Lo hizo Conchita Supervía sin filigranas, comme il faut. Pero a la ópera vamos poco. Vamos más a los conciertos de la sinfónica del Maestro Arbós, los domingos por la mañana en el Monumental Cinema. Es que a este sacarle es difícil. No sé si saben ustedes que cuando cierra el laboratorio se va estudiar alemán (Fernández, 2010a: 73-74).*

Es digno de los juegos de palabras del género chico: son habitantes de los barrios altos, porque las localidades altas son las más baratas. Se

---

<sup>28</sup>Hay un apartado dedicado a “La escenografía de Curt Allen Wilmer” en el *Cuaderno pedagógico*, 49. Véase Wilmer (2010).

divierten como el resto de los madrileños castizos, son más de zarzuela que de ópera, salvo excepciones. Lo de *El Barbero de Sevilla* no es baladí, porque justo antes de este diálogo oímos entrar cantando a Grande Covián y a Severo Ochoa “¡Che invenzione prelibata!” que es un dúo de esa ópera y Moreno Villa le tiene que explicar a Justa que es tradición que “cuando alguno de ellos encuentra algo que parece que funciona, suelta ‘¡Che invenzione prelibata!’”<sup>29</sup> (Fernández, 2010a: 72-73). Es una visión deliciosa de los científicos, jóvenes, juguetones y un poco surrealistas. Si los habitantes más conocidos de la Residencia, Lorca, Dalí y Buñuel inventaban anaglifos, ¿por qué no van a poder cantar los científicos “¡Che invenzione prelibata!” a modo de su particular *eureka* cuando venga al caso? Al comienzo y al final suenan canciones americanas de la época por la radio, y las cantan y las bailan<sup>30</sup>. Y como manifestación de la época dice Justa: “A mí el cine me chala” (Fernández, 2010a: 83) imitando el lenguaje de sus niños del comedor y Lorca reflexiona sobre el origen gitano del término y sobre que “todos usamos el participio. Chalado” (Fernández, 2010a: 83). Señala Rosa Serrano<sup>31</sup> el interés el interés de J.R Fernández por recuperar y explicar el origen de algunas palabras,

Y si la música es juguetona, la música también es melancólica. En la representación Moreno Villa le pregunta a Justa si le gusta la zarzuela y ella responde: “¿A mí? Me encanta”. En el texto no hay respuesta, “¿A mí?” (Fernández, 2010a: 67) es la última frase de la escena segunda, y la escena tercera se abre con ella canturreando “bajito, sin alardes ... ‘tirano amor...’” que es la romanza de la Duquesa de *Jugar con fuego* de Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega<sup>32</sup>. Eso le sirve a Moreno Villa para hacer una

---

<sup>29</sup>Puede traducirse como “¡Qué idea tan deliciosa!”.

<sup>30</sup>Es interesante el análisis de la intertextualidad de estas canciones que hace Rosa Serrano (2015: 371-373).

<sup>31</sup>Uno de los apartados de su tesis es: “Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje”.

<sup>32</sup>En la representación, justo antes de que le pregunte Moreno Villa si le gusta la zarzuela, y estamos en 1925, aguzando el oído oímos a Justa tararear, y esto no está en el texto, “No puede ser” de *La tabernera del puerto*, de Sorozábal, Romero y Fernández Shaw, que no se estrena hasta 1936. En efecto, “no puede ser”.

evocación sobre el amor: “Tirano amor. Amé desastrosamente en aquellos años, Jacinta la pelirroja...” (Fernández, 2010a: 72).

Al desaparecer Grande Covián, Severo Ochoa asume alguna de sus frases. Grande Covián aunque sale poco, aporta a Ochoa la posibilidad de un amigo de su edad, otro científico brillante con el que incluso se divierte. En la representación nada nos distrae de su relación con Juan Negrín al que considera como su Padre. Así lo dice en la escena sexta: “Me vendió. Me engañó como a un niño [...] Para mí era como un Padre” (Fernández, 2010a: 163) cuando Negrín le había convencido para que se presentara a las oposiciones pero aprueba a otro candidato por razones políticas. En la acotación de la primera escena cuando se conocen, “*Severo le da la mano como si se la diera a Dios Padre*” (Fernández, 2010a: 50). Severo Ochoa se va decepcionando cuando Negrín va abandonando el laboratorio arrastrado por sus nuevas ocupaciones. Ochoa, al igual que Cajal, no es partidario de que los científicos se dediquen a la política:

*CAJAL.— Entonces piensa usted repartir su tiempo entre la fisiología y las aventuras con su automóvil. Sí, si me entero de todo. Siempre hay alguien dispuesto a contar chismes. Y de usted se cuentan tales cosas que se diría que hablan del primo listo de Casanova. De las personas que me interesan me entero de todo.*  
*NEGRIN.— Creo que me puedo dedicar a la ciencia y a la política de forma simultánea.*

*CAJAL.— La gente normal no puede, desde luego. Ahora, que de usted se puede esperar uno cualquier cosa [...] (Fernández, 2010a: 121-122).*

Y es que en la obra se transmite una imagen de Negrín como un ser excesivo, hiperactivo, casi un superhombre. Había en la época una leyenda<sup>33</sup> propagada por sus enemigos que lo consideraba excesivo en todo, en la comida, en la bebida, en el sexo; de ahí lo de los comentarios

---

<sup>33</sup>Véase, por ejemplo el artículo de Stanley G. Payne (2009).

de Cajal. Utilizaba el coche oficial y el laboratorio para esconder a los amigos que eran perseguidos políticamente, como Largo Caballero, pero es interesante reparar también en la expresión “el primo listo de Casanova” (Fernández, 2010a: 122).

Cuando al final de la segunda escena, Negrín se va porque ha quedado con su amigo Indalecio Prieto: “Intercambiamos información: yo le hablo de restaurantes y él me habla de zarzuela. Una reunión de expertos (*Sale*)” (Fernández, 2010a: 66), Moreno Villa dice:

*MORENO VILLA.— No se llame a engaño, Ochoa. Al doctor Negrín le da tiempo para hacer de todo, pero al resto de los mortales, no. Él se va a hablar de zarzuela con su amigo Prieto, de zarzuela y de algo más, supongo; y luego se irá a cenar con alguien y después se irá con su familia, y dará clases y dirigirá esto. Y no se cansará nunca. (Entra un balón). Y si le diera por el balompié, agotaría a todos esos. Aquí en la Residencia hay dos equipos de balompié. Ande, salga a verlos correr y dar patadas y a que le dé el aire. Porque a partir de mañana no vuelve usted a ver la luz del día (Le da el balón) (Fernández, 2010a: 66-67).*

Los días para Negrín parecen tener más horas que para el resto de los mortales, pero al final, las horas ya no son suficientes, y eso que sólo es ministro de hacienda. Se lamenta de que se quedó huérfano de Cajal y que ahora se va a quedar huérfano de amigos hasta que termine esto (“esto” es la guerra). Cuando Llorca le dice que “esto terminará pronto” y “volverá usted a lo suyo”, responde:

*NEGRÍN.— ¿Y qué es lo mío, Don Ángel? Mi pasión era este laboratorio. Lo que quería hacer con mi vida era esto. Trabajar con otros, formar un grupo de investigadores que viviese esto como una fiesta. Aquí tenía todo lo necesario para ser feliz: microscopios, cápsulas de Marey, reactivos, un polímetro, ranas*

*en abundancia, una buena centrifuga, un colorímetro, una bomba de vacío... (Le ahoga la emoción; tiene que dejar de hablar para serenarse. Está describiendo un paraíso perdido) Y entusiasmo, El entusiasmo de Ochoa, de Valdecasas, de Covián, de Méndez, de Barreda....Está claro que nadie me va a recordar por mis estudios sobre “El papel de los adrenes en las glucosurias de origen bulbar”. Llevo... no sé cuántos años llevo haciendo lo que tengo que hacer. Aunque esa faena no deja mucha huella, seguramente, ninguna.*

*MORENO VILLA. — Metafísico estáis*

*NEGRÍN.— Es que no duermo ¿Lo ven? Esto es lo que me pasa cuando paro. Que me da por pensar más de la cuenta. Estoy muy cansado.*

*MORENO VILLA.— Eso sí que es una noticia.*

*NEGRÍN.— Pero se me pasa con un café [...] mejor con dos [...] Les dejo [...] (Fernández, 2010a: 170).*

Hay algo, de “ponerse estupendo” en Negrín bebiéndose de un trago los dos cafés para seguir manteniendo su personaje tras un momento de debilidad. Le frustra no poder conseguir que Ochoa se quede en España, como Cajal consiguió que se quedara él. Cajal le pasó el testigo a él y él se lo pasó a Severo Ochoa. Severo Ochoa se lo pasará en Estados Unidos, a otros, entre ellos mujeres, como Margarita Salas<sup>34</sup>.

Es muy interesante la despedida entre Ochoa y Negrín cuando accede a ayudarle para que se marche con el Dr. Meyerhof, a regañadientes, ya que en Alemania asciende el peligro del nazismo. Hay algo de fracaso, de traición. Piensa que se quiere pasar al otro bando, y Severo Ochoa le repite: “No quiero pasar al otro bando” (Fernández, 2010a: 169).

Unos segundos de silencio. Ochoa la ofrece la mano. Negrín se la estrecha.

---

<sup>34</sup>Remito de nuevo al programa *Documentos* de RNE de la nota 22.

*NEGRÍN.— Prométame una cosa, Ochoa. Si no nos matan, la próxima vez que nos veamos me dará usted un abrazo* (Fernández, 2010a: 169).

Por eso en una de las acotaciones finales leemos: “El ruido de la metralla se funde con la música americana del principio, el abrazo al fondo de Negrín y Ochoa y la evocación de Moreno Villa” (Fernández, 2010a: 173).

En esa acotación vemos de nuevo esa fusión de tiempos, como si todo fuera posible, incluso lo que nunca pasó, y aquí no hubiera pasado nada.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

*La colmena científica o el café de Negrín*, de José Ramón Fernández es un texto que surge por encargo para conmemorar el centenario de la Residencia de Estudiantes y él convierte la conmemoración en una obra personal e inesperada, centrada en la labor del laboratorio de Negrín situado en la Residencia y que reivindica el valor de la ciencia en la Edad de Plata como uno más de los valores que son condenados al ostracismo tras el fin de la Guerra Civil. Construye una pieza de teatro de la memoria valiéndose de una sólida documentación pero sin hacer del teatro un documento. José Ramón Fernández (re) crea con un hondo sentido lírico desde la memoria de José Moreno Villa, como personaje, todo aquel pasado en el que los valores de la Institución Libre de Enseñanza y de la JAE consideraban que la educación, la ciencia y la cultura constituían las señas de identidad de un país. Construyendo un discurso radicalmente distinto al discurso oficial que se había dado después de la Guerra Civil, intenta suturar la brecha temporal que supuso la guerra con sus consecuencias enlazando el presente con el pasado como si nada de eso hubiera pasado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO, E. (2010). “Entrevista con el director, Ernesto Caballero”. *Cuaderno Pedagógico* 49, 24-27. Disponible en línea: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> [30-04-2018].
- FERNÁNDEZ, J. R. (2004). “Para quemar la memoria, un texto afortunado”. *Revista STICHOMYTHIA* 2, s. p. Disponible en línea: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/pres.pdf> [21/04/2018]
- \_\_\_\_ (2005). “Guardo la llave”. En *Guardo la llave*, AA.VV. Taller de Escritura Madrid-Sur, 65-68. Madrid: Teatro del Astillero, 16, con la colaboración del INAEM.
- \_\_\_\_ (2010a). *La colmena científica o el café de Negrín*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- \_\_\_\_ (2010b). “Entrevista con el autor, José Ramón Fernández”. *Cuaderno Pedagógico* 49, 9-16. Disponible en línea: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> [30/04/2018].
- \_\_\_\_ (2010c). “Prólogo del autor”. En *La colmena científica o el café de Negrín*, 17-27. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- \_\_\_\_ (2013). “Donde haya maestros”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* 345, II, 36-40.
- FLOECK, W. (2006). “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 185–209. Madrid: Visor Libros.
- KATONA, E. (2017). “El teatro de la memoria: cinco dramas contra el olvido”. *Beoiberística, Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos* I.1, 133–146 (también en <http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs/index.php/beoiberistica/article/view/10>)

[30/04/2018]).

- LÓPEZ MOZO, J. (2017). “Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 23-41. Madrid: Verbum.
- MAGALLÓN PORTOLES, C. (2007). “El Laboratorio Foster de la Residencia de Señoritas. Las relaciones de la JAE con el International Institute for Girls in Spain, y la formación de las jóvenes investigadoras españolas”. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LIX.2, julio-diciembre, 37-62 (también en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/231/227> [30/04/2018]).
- OTERO CARVAJAL, L.E. (2018). “Juan Negrín y la edad de plata de la ciencia en España”. Fundación Juan Negrín. Disponible en línea: <http://www.fundacionjuannegrin.com/weblog/2018/02/11/juan-negrin-y-la-edad-de-plata-de-la-ciencia-en-espana/> [30/04/2018].
- PAYNE, S. G. (2009). “El problema Negrín”. *Revista de Libros* 151-152 (julio-agosto), s. p. En [https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=4388&t=articulos](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4388&t=articulos) [21/04/2018]
- RODRIGO, A. (1989). “Margarita Xirgu en el exilio”. *Cuadernos hispanoamericanos* 473-474, 143-158 (también en [http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1005775&posicion=33&registrardownload=1](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005775&posicion=33&registrardownload=1) [10/07/2018]).
- ROMERACASTILLO, J. (ed.) (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2003). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Milagros Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2005). (Entrevista a) / realizada por J. A Ríos Carratalá. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/> [30/04/2018].
- \_\_\_\_\_ (2009). (Entrevista a) / realizada por E. Amorim Vieira y S. Rojo.

- Aletria, Revista de Estudios de Literatura* 2.19, jan-jun., 297-307 (también en: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1489/1584> [30-04-2018]).
- SERRANO BAIXAULI, R. (2015). *Una escritura comprometida con su tiempo. El teatro de José Ramón Fernández (1992-2012)*. Tesis doctoral defendida en Universitat de Valencia. Disponible en línea: [roderic.uv.es/handle/10550/50526](http://roderic.uv.es/handle/10550/50526) [10/07/2018].
- TORRES, R. (2011). “José Ramón Fernández, Premio Nacional de Literatura Dramática 2011”. *El País*, 10 de noviembre (también en [https://elpais.com/cultura/2011/11/10/actualidad/1320879603\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/11/10/actualidad/1320879603_850215.html) [30/04/2018]).
- VICENTE, C. de (2016). “El teatro en la realidad. Once notas sobre el teatro documento”. *Revista ArtEscena* 2, 34-45 (también en <http://www.artescena.cl/el-teatro-en-la-realidad-once-notas-sobre-el-teatro-documento/> [30-04-2018]).
- WILMER, C. A, (2010). “La escenografía de Curt Allen Wilmer”. *Cuaderno Pedagógico* 49, 37-39. Disponible en línea: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> [30-04-2018].

Recibido el 2 de mayo de 2018.

Aceptado el 23 de julio de 2018.



**“ROLAND BARTHES Y TÚ AHORA SOIS AMIGOS”:  
FACEBOOK Y EL MITO DE LA AMISTAD**

**“ROLAND BARTHES AND YOU ARE NOW FRIENDS”:  
FACEBOOK AND THE FRIENDSHIP MYTH**

**Israel MÁRQUEZ**

Investigador Postdoctoral Juan de la Cierva (MINECO)

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

isravmarquez@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo analiza el significado de la amistad en la red social Facebook a partir de la idea de mito de Roland Barthes. Consideramos que el uso estratégico del concepto de amistad por parte de Facebook ha creado una suerte de “mito de la amistad” en el que la amistad, un concepto muy variable histórica y culturalmente, es presentado y “normalizado” como algo fundamentalmente positivo y cuantitativo, basado en la lógica de añadir constantemente nuevos “amigos” y compartir información personal con ellos. El artículo, tal y como hizo Barthes en sus famosas *Mitologías*, trata de “descifrar” y “desmontar” este mito con el objetivo de traer a la superficie su sentido oculto.

**Palabras clave:** Amistad. Mito. Metáfora. Semiótica. Redes sociales. Facebook. Roland Barthes.

**Abstract:** This article analyzes the meaning of friendship in the social

network Facebook through the concept of myth proposed by Roland Barthes. We consider that the strategic use of the concept of friendship by Facebook has created a kind of “myth of friendship” in which friendship, a historically and culturally variable concept, is presented and “normalized” as something fundamentally positive and quantitative, based on the logic of adding new “friends” and sharing personal information with them. The article, as Barthes did in his famous *Mythologies*, tries to “decipher” and “dismantle” this myth in order to bring to the surface its hidden meaning.

**Key Words:** Friendship. Myth. Metaphor. Semiotics. Social Networks. Facebook. Roland Barthes.

## 1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

En su clásica obra *Mitologías*, el semiólogo francés Roland Barthes (2009) propuso una definición de mito más allá de su sentido tradicional como relato extraordinario protagonizado por seres sobrenaturales como dioses, semidioses, monstruos o personajes fantásticos. Para la antropología cultural, los mitos forman parte del sistema de creencias de una cultura o una comunidad y sustentan la cosmovisión de un pueblo. Los relatos que dan forma a los mitos narran acontecimientos acaecidos en un tiempo primigenio y sirven para reproducir imágenes, representaciones y creencias comunes que las culturas y comunidades dan por ciertas.

En el citado libro, Barthes propuso un sentido diferente de mito en un intento por llevar este concepto más allá de su uso popular tradicional y acercarlo a los discursos de la cultura de masas contemporánea. En el prólogo que escribió para la edición de 1970, Barthes dejó claro que su intención a la hora de plantear estas nuevas “mitologías” era doble: por un lado, llevar a cabo una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la cultura de masas; y por otro, emprender un “primer desmontaje semiológico” de ese lenguaje entendiendo estos nuevos mitos como sistemas de signos (Barthes, 2009:

7). Barthes planteó entonces el mito como un “habla”, y la mitología como un fragmento de “esa vasta ciencia de los signos que Saussure postuló hace unos cuarenta años bajo el nombre de semiología” (Barthes, 2009: 169). Para Barthes, el mito constituye “un sistema de comunicación, un mensaje” que se edifica “a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un *“sistema semiológico segundo”*, esto es, un sistema de signos que queda adherido al primer sistema y que está orientado a producir una determinada representación “ideológica” haciéndola pasar por “normal” y “natural” (Barthes, 2009: 167).

A partir de esta conceptualización, algunos de los mitos estudiados por Barthes fueron la representación de los romanos en el cine, el mundo del catch, el rostro de Greta Garbo, la vuelta ciclista de Francia, la cocina ornamental, el nuevo Citroën, el arte vocal burgués, etc. Con ello, el autor francés dibujó una interesante cartografía de mitologías modernas desplegadas a lo largo del siglo XX y consiguió actualizar el concepto de mito en el contexto de una cultura de masas por aquel entonces en plena expansión.

Si Barthes vio en el lenguaje de la cultura de masas la articulación de una nueva serie de mitos modernos, consideramos que la época actual, marcada por la expansión, generalización y *normalización* de Internet, la web 2.0, los servicios de redes sociales y las *apps* móviles, está activando igualmente una nueva serie de mitos propios de esta nueva era de comunicación e interacción digital y que, como diría Barthes, necesitan ser “descifrados” y “desmontados” ágilmente. Algunos autores han tratado de desmontar algunos de estos nuevos mitos digitales, como por ejemplo Burgess y Green (2009: 23) y su crítica al “mito de la celebridad” en YouTube, mito fuertemente alimentado por la retórica del *“broadcast yourself”* (“retransmítete a ti mismo”) característica de esta famosa plataforma de alojamiento de vídeos. Pero existen actualmente muchos otros mitos digitales que necesitan ser “desmontados” y “desenmascarados”. En este trabajo nos centraremos en uno de ellos, el que consideramos como “el mito de la amistad” en la red social Facebook, un mito que muchas

personas han terminado percibiendo como normal y natural pero que impone y normaliza una idea muy concreta de la amistad que en ningún caso representa la verdadera complejidad de esta característica forma de relación humana.

## 2. LAS REDES SOCIALES Y LA AMISTAD COMO CONEXIÓN

La amistad es un fenómeno particularmente complejo. Según el *Diccionario* de la Real Academia, la amistad es un “afecto, puro y desinteresado, compartida con otra persona, que nace y se fortalece con el trato”. Sin embargo, este significado “oficial” o “literal” de la amistad dista mucho de retratar con claridad la complejidad de este tipo de relación humana. La amistad es una relación cuyos límites son “con frecuencia borrosos”, puesto que “es difícil saber dónde empieza y dónde acaba la amistad, cuándo aparece o cuándo se convierte en otra cosa distinta” (Cucó Giner, 1995: 129). Lo mismo sucede con el término “amigo”, el cual resulta especialmente difícil de definir, pudiendo abarcar una amplia gama de formas y estilos de relaciones posibles (Pahl, 2003: 19). El filósofo italiano Giorgio Agamben incide en esta dificultad de representar y definir términos como “amistad” y “amigo” al preguntarse:

*¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse de ella ni una representación ni un concepto? Reconocer a alguien como un amigo significa no poder reconocerlo como “algo”. No se puede decir “amigo”, como se dice “blanco”, “italiano”, “cálido”: la amistad no es una propiedad o una cualidad de un sujeto (Agamben, 2015: 45).*

Por otro lado, el significado y alcance de la amistad ha cambiado a lo largo del tiempo, por lo que debe entenderse dentro de contextos históricos y culturales determinados. En la Francia de la Europa feudal,

por ejemplo, era típico llamar *amis* (amigos) a los parientes, y en Inglaterra la palabra “amigo” se aplicó tanto a parientes como a no parientes hasta el siglo XVIII, de forma que los “amigos” de una persona podían incluir a cualquiera, desde empleados hasta tutores o parientes lejanos (Pahl, 2003: 51). Así mismo, las formas de expresar la amistad cambian según las culturas. En Mali, por ejemplo, una forma de manifestar el amor entre amigos es arrojarse excrementos unos a otros, algo que en los países occidentales resulta desagradable y obsceno (Brain, 1976; Citado en Pahl, 2003: 127).

A pesar de esta marcada complejidad, la cultura de masas y el mundo digital han traído consigo una multiplicación de representaciones de la amistad en la que, como señala Pahl (2003: 15), los estilos y símbolos de la cultura contemporánea están cada vez más mediatizados por la amistad y los amigos. Como señala este autor, las revistas de estilismo y moda tienden a rodear de amigos, y no de familiares, a los consumidores objetivo, y lo mismo puede decirse de otros textos massmediáticos como el cine, la publicidad o la televisión, donde las representaciones de los amigos han sustituido en muchos casos a las representaciones de la familia y las relaciones familiares características de años anteriores (pensemos en el caso paradigmático de la serie de televisión *Friends*, y otras similares como *Seinfeld*, *Sex and the City*, *How I Met Your Mather* o *The Big Bang Theory*).

Lo mismo ha sucedido en el ámbito digital, siendo la amistad uno de los conceptos centrales sobre el que se han construido varias de las modernas redes sociales digitales, desde *Classmates* hasta Facebook (Christakis y Fowler, 2010; Kirkpatrick, 2011). Esta nueva era de la comunicación en línea, en la que la idea de amistad empieza a jugar un papel fundamental en las relaciones mediadas digitalmente, se abre con servicios creados durante la década de 1990 como *Classmates* o *Sixdegrees*. Esta última red permitía a los usuarios crear perfiles personalizados y entablar amistad con otros usuarios. Como ha señalado David Kirkpatrick (2011: 85), *Sixdegrees* fue “el primer negocio virtual que intentó identificar y cartografiar un conjunto

de relaciones reales entre personas reales que usaban su nombre real”. El nombre de *Sixdegrees* hace referencia a la famosa tesis de los “seis grados de separación” de Stanley Milgram (Travers y Milgram, 1969) y a la idea de que “todos los habitantes del planeta se pueden conectar a través de una extensa cadena de relaciones que empieza por tus amigos más inmediatos, luego pasa al siguiente *grado*, los amigos de tus amigos, y así hasta un sexto *grado*” (Kirckpatrick, 2011: 85)<sup>1</sup>.

A *Sixdegrees* le siguieron otros servicios basados igualmente en la idea de amistad como *Friends Reunited* o *Friendster*, en cuyos nombres ya se menciona explícitamente la palabra “amigo” (*friend*). *Friendster* se convirtió en un servicio muy popular, alcanzando la cifra de más de un millón de usuarios en un año, pero pronto fue superado por una red social similar: *MySpace*. En realidad, *MySpace* imitaba muchos de los rasgos de *Friendster* pero fue más allá de éste en éxito y popularidad. Hacia mediados de la década del 2000, *MySpace* se convirtió en el sitio líder para hacer amigos y comunicarse con ellos, permitiendo la formación de amistades con personas de gustos similares a uno mismo. Es en este contexto de éxito de *MySpace* cuando Facebook hace su aparición, convirtiéndose rápidamente en la red social de más éxito y popularidad, primero en Estados Unidos, y más tarde, a nivel mundial.

Todos estos servicios de redes sociales centrados en la idea de la amistad contribuyeron a expandir una lógica según la cual ser amigo de alguien es añadirle como contacto a través de un perfil personalizado e interactuar (o no) digitalmente con él/ella a través de este mismo perfil. Pero fue Facebook el servicio que consiguió llevar esta lógica más lejos hasta el punto de normalizarla, naturalizarla y “mitificarla”, imponiendo con ello una cierta imagen y sentido de la amistad muy alejados de la verdadera complejidad de este fenómeno.

---

<sup>1</sup>Como comentan Christakis y Fowler (2010: 40), el experimento de Milgram “dio pie a varias investigaciones sobre la idea de que ‘el mundo es un pañuelo’, estudiada por vez primera por Sola Pool y Kochen, y que caló en la cultura popular con la obra de teatro *Seis grados de separación*, de John Guare, y el juego ‘A seis grados de Kevin Bacon’”.

### 3. FACEBOOK Y LA CENTRALIDAD DE LA AMISTAD

Si bien las redes sociales señaladas incidieron en la idea de amistad antes que Facebook, fue esta red social la que llevó esta idea más lejos convirtiendo la amistad en un principio fundamental de su interfaz. La diferencia de Facebook con respecto a redes sociales anteriores fue agrupar toda la variedad de contactos e interacciones digitales en torno a la idea de la amistad y bajo el término “amigo”, acompañando esta decisión con una retórica de la amistad que se ha ido expandiendo y afianzando de manera progresiva. Así, cuando establecemos un nuevo contacto en esta red social, éste es directamente presentado como nuestro “amigo”, como pone de manifiesto la frase “Fulanito y tú ahora sois amigos”. Da igual si ese contacto es un amigo real, un conocido, un compañero de trabajo, una persona que hemos conocido una noche y nos ha enviado una solicitud de amistad, nuestro hermano, nuestra madre, nuestro padre o cualquier otro familiar. Todos pasan a ser definidos indistintamente como “amigos”.

Es cierto que en los últimos años Facebook ha ido refinando esta cuestión, y hoy en día permite “saludar”, “enviar un mensaje” o “seguir” a otro contacto sin necesidad de añadirle como amigo. Pero el objetivo final de la compañía es que los contactos que se relacionan a través de su red social se conviertan en algún u otro momento en “amigos”, y así lo destacan cuidadosamente en su diseño de interfaz. Así, las posibilidades de “saludar”, “enviar mensaje” o “seguir” (cuando el perfil es público) que observamos actualmente en la página quedan reducidas a unas pequeñas pestañas situadas en un segundo plano frente a la pestaña “agregar a amigos”, que se sitúa por encima de ellas. Este llamado a “agregar a amigos” se repite nuevamente —esta vez marcado en un tono verde que lo destaca frente al resto de información— en el apartado posterior de la página, donde se nos pregunta si conocemos a la persona en cuestión —¿Conoces a Fulanito?— y se nos sugiere que “para ver lo que comparte con sus amigos, envíale una solicitud de amistad”. Además, esta interpelación a

enviar una solicitud de amistad al contacto que estamos visualizando se ve acompañado con información relativa al número de amigos en común que tenemos con dicho contacto, imágenes de sus perfiles de usuario y número de publicaciones nuevas que han realizado.

Como vemos, aunque Facebook permite actualmente otro tipo de representación de las interacciones que se tejen en su interior, la amistad sigue siendo el concepto central de la compañía y el tipo de relación ideal que esperan de sus usuarios, tal y como se observa en la descripción que hacen en Google Play Store de su nueva versión para Android:

- Mantén el contacto con tus amigos más rápido que nunca.
- Ve qué están haciendo tus amigos.
- Comparte actualizaciones, fotos y vídeos.
- Recibe notificaciones cuando tus amigos compartan tus publicaciones o indiquen que les gustan.
- Juega y utiliza tus aplicaciones favoritas.

#### **4. FACEBOOK Y LA AMISTAD INSTRUMENTAL**

El uso que hace Facebook de la amistad va más allá de esta defensa de la amistad como forma predilecta de representar la relación digital que establecemos con los demás. Junto a ello, esta red social ha acabado normalizando y naturalizando una idea muy concreta de amistad basada en la acumulación de amigos. En realidad, las redes sociales anteriores a Facebook ya impusieron esta lógica acumulativa y cuantitativa de la amistad. Pero Facebook afianzó y amplificó esta lógica a partir de un diseño de interfaz y una retórica de la amistad mucho más fuertes y explícitas.

Facebook estimula constantemente la formación de nuevos contactos, es decir, de nuevos “amigos”. El sistema nos recuerda permanentemente las “solicitudes de amistad” que tenemos pendientes de confirmar y nos pide “responderlas”. Así mismo, nos pide revisar sus “sugerencias de

amistad” y nos propone nuevas “personas que quizás conozcas” para que las agreguemos como amigos. Existe incluso un “día de la amistad”, en el marco del cual Facebook nos recuerda lo siguiente: “¿Qué sería de nosotros sin nuestros amigos? [...] creemos que cada amistad es única y, en el Día de la Amistad, queremos celebrar esas conexiones especiales. Esperamos que te diviertas enviando algunos premios a tus amigos para que sepan lo que significan para ti”. Este tipo de *interpelación amical*, si la podemos denominar así, se extiende más allá de la interfaz de Facebook para dirigirse a nuestro propio correo electrónico, donde a veces nos llegan mensajes del tipo “Encuentra a más amigos” o “Tienes más amigos en Facebook de los que crees”. La interpelación a hacer nuevas amistades es, por tanto, constante, y responde a los intereses de la propia compañía de generar más datos y tráfico de información.



En el 13.º aniversario de Facebook, queremos celebrar la amistad. Te enviaremos una notificación cuando estemos listos.

Imagen 1. Feliz día de la amistad en el 13º aniversario de Facebook  
Fuente: <https://facebook.com>

En el capítulo “Tienes 0 amigos en Facebook”, de la popular y controvertida serie de animación estadounidense *South Park*, Cartman, uno de los cuatro jóvenes protagonistas, se dedica a dar consejos para conseguir más amigos en Facebook parodiando un segmento de la serie financiera

*Mad Money*. Cartman trata las amistades como acciones similares a la bolsa, desarrollando estrategias para que las personas se hagan amigos de personas con una mayor lista de amigos, para así incrementar la propia lista. En un momento dado, habla incluso de dos amigos que van a compartir sus amigos, generando una “fusión”. Los amigos son tratados en términos empresariales, según el valor al alza de cada perfil. Cartman da consejos como “salir de los círculos normales y hacer amistad con gente que no ha oído hablar de ti”, “eliminar amistades con pocos números de amigos”, etc., persiguiendo en todo momento subir el número de amistades. El capítulo parodia de esta manera la lógica facebookiana de tratar a los amigos como mercancía, y de medir la popularidad de cada uno según el mayor número de amigos.

Existe toda una tradición de pensamiento, rastreable desde Aristóteles, que percibe la acumulación de amigos como algo esencialmente negativo, impropio de la verdadera amistad. Aristóteles negaba el criterio cuantitativo de la amistad, esto es, el tener muchos amigos hasta la exageración, y priorizaba una idea de la amistad basada en la calidad de la misma, en tener y conservar amigos con los que realmente se pueda convivir y compartir la vida de una manera profunda y reflexiva. Son conocidas sus frases “aquel que tiene (muchos) amigos, no tiene ningún amigo”, y la más enigmática “¡Oh amigos, no hay amigos!”, la cual ha sido objeto de reflexión por parte de filósofos como Derrida (1998) o Agamben (2015).

Otro filósofo crítico con la lógica de acumular amigos fue Plutarco, especialmente en su tratado *Sobre la abundancia de amigos*, donde, entre otras cosas, dejó escritas cosas como lo siguiente:

*la amistad reúne y junta a las personas y las mantiene unidas, estrechando sus contactos por medio de tratos y disposiciones amistosas [...] pero la amistad con muchos desune, aleja y aparta, porque, haciendo venir de nuevo y cambiando una vez hacia uno y otra vez hacia otro, no permite que haya ninguna*

*unión y acercamiento de buena disposición en el trato íntimo*  
(Plutarco, 1992: 221).

Por último, el propio refranero español, tan rico en refranes sobre la amistad y los amigos, es también crítico con esta lógica acumulativa de la amistad, con ejemplos tan significativos como los siguientes: “amigo de muchos, amigo de ninguno”, “amigos y libros, pocos y escogidos”, “quien tiene un amigo tiene una mina”, “amigos, pocos y finos”, etc<sup>2</sup>.

Facebook va en contra de toda esta tradición de pensamiento y favorece y estimula la formación y acumulación de muchas amistades. No interesa la calidad de la amistad sino su cantidad, es decir, el hecho de tener y acumular más y más contactos, más y más “amigos”. Facebook normaliza y naturaliza esta situación a través de su diseño interfacial y su *interpelación amical*, estimulando una especie de *coleccionismo de amistades* relacionado con el mundo empresarial y el triunfo personal y económico, tal y como encontramos en libros del tipo “*Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*”. Pero, como recuerda Montes:

*La particular panacea “cómo hacer amigos con facilidad”, tan propia del modo americano de vida, encierra una contradicción insalvable, la de que se necesite y aún sea posible tener muchos amigos, cuando lo procedente es más bien la selección, el escaso número y la calidad de los amigos que se tienen. Una persona rodeada de amigos, no solo, con toda seguridad, tendrá entre ellos algunos carentes de las condiciones mínimas para ser considerados genuinos amigos, sino que escasamente le servirá esa situación para extraer los frutos, delicados y hasta exquisitos, que la amistad es susceptible de deparar* (Montes, 2007: 103).

Vemos, por tanto, que en esta tensión calidad *versus* cantidad de la

---

<sup>2</sup>Para un interesante estudio de los amigos y la amistad a través del refranero véase De Torres Ramírez (1997).

amistad, Facebook se inclina claramente por la segunda, y con él muchos de los usuarios que normalizan y naturalizan el hecho de añadir más y más “amigos” a sus perfiles, sin importar cómo, cuándo ni dónde surgieron esas supuestas amistades. Con ello, Facebook insta una visión instrumental y mercantilista de la amistad que está muy lejos de representar la complejidad y variedad de significados de esta particular forma de relación social, lo cual lleva implícito el riesgo de convertir la amistad en un signo unívoco que de alguna manera anula la “multiacentalidad” propia de todo signo (Voloshinov, 1976: 36).

En efecto, en Facebook sólo parece existir un significado o interpretación posible de la amistad: la de tener y acumular varios amigos, cuantos más mejor. De hecho, el propio sistema felicita y premia a los usuarios que logran superar un cierto número de amigos, y varios usuarios han adoptado y naturalizado esta lógica y comparten mensajes de éxito y felicidad cuando logran superar un cierto número de contactos (“¡Hoy alcancé los 3.000 amigos!”). La amistad, aquí, nada tiene que ver con la calidad ni con otros aspectos y valores tradicionalmente vinculados a ella (intimidad, paciencia, prudencia, pausa, silencio, comprensión, sinceridad, etc.), sino que adopta un sentido puramente cuantitativo, acumulativo y estratégico cuyo resultado final no es otra cosa que la popularidad y el triunfo individuales.

## 5. LA AMISTAD COMO METÁFORA

Tras lo analizado hasta ahora, llega un momento en que nos surge la siguiente pregunta: ¿por qué la amistad?, ¿por qué esta palabra y no otra?, y sobre todo, ¿por qué este énfasis en convertirnos a todos en amigos? En su magnífico libro sobre la historia de Facebook, el periodista David Kirkpatrick recoge una importante cita de Mark Zuckerberg donde el joven fundador de Facebook admite que la palabra “amigo” resultaba útil para que la gente “superara toda una serie de obstáculos”. Y lo más importante, añade Kirkpatrick, es que el uso de la palabra “amigo” acostumbró a la

gente a “compartir mucha información sobre ellos mismos: al fin y al cabo, sólo la verían los amigos” (Kirkpatrick, 2011: 373). Es decir, al definir a todos como “amigos”, según la visión de Zuckerberg, se compartirían más cosas, más datos, más información, que es el objetivo final de la compañía.

Puede verse en el pensamiento de Zuckerberg un uso estratégico de la amistad como metáfora, entendiendo que la esencia de la metáfora es, según la famosa definición de Lakoff y Johnson (1995: 41), “*entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra*”. La metáfora supone el uso de una palabra por otra palabra, de un signo por otro signo, y expresa algo novedoso o no muy familiar a partir de un signo mucho más conocido y familiar. Para ello, se recurre “al repertorio del lenguaje usadero”, donde, como decía Ortega y Gasset:

*cada voz se encuentra ya adscrita a una significación. A fin de hacerse entender, elige la palabra cuyo usual sentido tenga alguna semejanza con la nueva significación. De esta manera, el término adquiere la nueva significación a través y por medio de la antigua, sin abandonarla. Esto es la metáfora* (Ortega y Gasset, 1957: 388).

Para Jonathan Culler, la metáfora es básicamente “una versión más de un modo primordial de conocimiento: conocemos algo viéndolo *como* otra cosa” (Culler, 2000: 89), entendemos un signo viéndolo *como* otro signo. Pero la metáfora es más que todo esto. Las metáforas, como apunta Lizcano (2006), arrastran sentimientos y valores, y son capaces de modelar nuestra percepción, nuestro pensamiento y nuestras acciones. Como señala este autor: “La consolidación de ciertas metáforas es fundamental para el mantenimiento de la creencia en que ‘las cosas son como son’ y no de otra manera (o sea, no según otras metáforas)” (Lizcano, 2006: 29). Por eso, “la lucha por el poder es, en buena medida, una lucha por imponer las propias metáforas” (Lizcano, 2006: 70), metáforas que se expanden en espacios sociales amplios y que, de tanto usarlas, terminamos olvidando que son

metáforas.

El pensamiento metafórico es muy útil cuando no conocemos bien un nuevo fenómeno. Por ejemplo, cuando apareció la idea de la Realidad Virtual, los investigadores recurrieron a metáforas acuáticas como “zambullirse”, “sumergirse” o “inmersión” para explicar la idea de que la Realidad Virtual nos introduciría en otro ambiente (virtual), como hacemos cuando nos “sumergimos” en un ambiente acuático. En el caso de Facebook, para facilitar la comprensión de su filosofía del compartir y de su interfaz de usuario, Zuckerberg recurrió a la metáfora de la amistad y a la palabra “amigo” para que la gente se familiarizara rápidamente con ella y “superara toda una serie de obstáculos”, entre ellos el de publicar y compartir información privada en la red. En Facebook, toda mi red de contactos es definida en términos de amistad, todos los contactos que tengo son mis “amigos”. Por tanto, puedo decir, publicar y compartir cosas privadas, tal y como haría con mis amigos, lo que termina generando una “forma de pensamiento” (Baudrillard, 2002: 10) que asumimos como natural y que tiene su origen en ese uso metafórico de la amistad y en la idea de que compartir cosas en Facebook es como compartir cosas con nuestros verdaderos amigos, por muy íntimas y personales que sean.

La idea de amistad de Zuckerberg es una idea positiva y “felicista” (Berardi, 2003) de la misma, una amistad en la que no caben conflictos, discusiones ni controversias y en la que los “amigos” se limitan a compartir diariamente su vida personal para dar y recibir *likes* de otros “amigos”. Por eso Facebook está construido fundamentalmente como un *espacio de positividad*, en el cual el enemigo, la negatividad, la infelicidad y los “no me gusta” quedan estructuralmente prohibidos y no forman parte de su diseño de interfaz. Como señala el colectivo Ippolita en este sentido:

*Los “amigos” de Facebook, al menos formalmente, son individuos que comparten el amor para las mismas cosas. Nos gusta esto [...] Participaremos en este evento. Somos iguales, por eso estamos tan juntitos y nos intercambiamos posts, mensajes, fotos,*

*“regalos”, juguetes, poke. Los intercambios sociales se regulan siguiendo el principio de lo idéntico. La dialéctica es imposible, el conflicto está estructuralmente prohibido, la evolución (cruce, intercambio y selección de diferencias) queda bloqueada. Estamos entre nosotros porque nos reconocemos en la misma identidad; fuera, las conductas anómalas, la diversidad, no existen, no nos conciernen en absoluto (Ippolita, 2012: 27-28).*

El resultado de este tipo de diseño tecnológico es la creación de un espacio “homofílico” y “asortativo” en el que los “amigos” son entendidos como personas a las que les gustan las mismas que cosas y por eso se relacionan entre sí y comparten información sobre sus vidas privadas. Se trata de una nueva manifestación del llamado efecto o “filtro burbuja” identificado por Eli Pariser. Para este autor, la nueva generación de filtros de Internet ha creado un universo de información único para cada uno de nosotros que “nos acerca con ideas con las que ya estamos familiarizados (y ya estamos de acuerdo)” (Pariser, 2017: 89), lo que limita considerablemente nuestra exposición a ideas, opiniones y realidades ajenas. En el caso de Facebook, el filtro burbuja se relaciona con lo que el propio Pariser, a partir de Eckles (2010), denomina “síndrome del mundo amigable”, expresión que encierra la idea de que servicios como Facebook estarían creando actualmente un mundo amigable que bloquea cuestiones áridas, complejas y pesadas en beneficio de historias agradables y amigables. Como matiza Pariser, si bien este “síndrome del mundo amigable” es propio de servicios de filtrado como Facebook, otros espacios como Twitter, que tiene fama de dejar los filtros en manos de sus usuarios, tiende actualmente a ello:

*Los usuarios de Twitter están al día de la mayoría de tuits de los colegas a los que siguen, pero si mi amigo está manteniendo un intercambio de tuits con alguien a quien yo no sigo, estos no me aparecen. La intención es totalmente inocua: Twitter está intentando no inundarme con conservaciones en las que no*

*estoy interesado. Pero la consecuencia es que mientras que las charlas entre mis amigos (que tenderán a ser como yo) están excesivamente representadas, las que podrían mostrarme nuevas ideas son eclipsadas (Pariser, 2017: 151).*

En un espacio de estas características, donde el conflicto queda estructuralmente prohibido a través de la metáfora de la amistad y la construcción de un espacio fundamentalmente homofílico, amigable y agradable, lo positivo es la opción por defecto. Al juntarse amistades con gustos e intereses similares, los perfiles de Facebook constituyen espacios de positividad libres de conflictos y formas negativas, las cuales, como sabemos, forman parte de las dinámicas de las relaciones de amistad. La propia interfaz de Facebook se asegura de mantener este espacio de positividad instándonos a realizar acciones positivas como “invitar a amigos a indicar que les gusta...” o “escribe un saludo de cumpleaños en su biografía...”. Y todo ello a través de un eficaz manejo de la amistad como metáfora de lo que en realidad es el objetivo final de la compañía: que la gente “supere toda una serie de obstáculos” y comparta cosas, detalles íntimos de su vida privada, tal y como hacen con sus amigos reales. Así pues, un signo (la privacidad) —o varios (la privacidad, la intimidad, el compartir, el publicar, etc.)— es usado a partir de otro signo más familiar (la amistad), que oculta todo lo abstracto, complejo y problemático del signo primero a partir de un signo menos problemático y “sin obstáculos”, más fácil de entender y experimentar. La metáfora de la amistad (y su sedimentación en forma de mito) trae consigo la muerte de la privacidad, y así se entiende el éxito espectacular de Facebook: un éxito tecnológico y empresarial, pero, sobre todo, un éxito de la metáfora y los signos.

## 6. CONCLUSIONES

La cultura digital, como antes la cultura de masas, ha creado nuevos mitos que requieren ser “descifrados” y “desmontados” para traer

así a la superficie su sentido oculto, su ideología. El análisis semiótico, en tanto siempre involucra un análisis ideológico (Voloshinov, 1976), es un método privilegiado para llevar a cabo este desciframiento, tal y como hizo Barthes en sus famosas *Mitologías*. En este artículo nos hemos centrado en el uso estratégico del concepto de amistad por parte de la red social Facebook y la creación en base a él de lo que consideramos “el mito de la amistad”, un mito en el que la amistad, un concepto muy variable histórica y culturalmente, es presentado y “normalizado” como algo fundamentalmente positivo y cuantitativo, basado en la lógica de añadir constantemente nuevos “amigos” y compartir información personal con ellos.

El uso del signo “amigo” por parte de Facebook genera la ilusión de una amistad omnipresente e igual para todos. Desde el punto de vista de la compañía todos somos amigos, sin importar que el supuesto “amigo” sea en realidad un amigo de verdad, un conocido, una persona que conocimos una noche, o un familiar. La interfaz de Facebook presenta un modelo simplista de amistad, simplifica la diversidad y complejidad de la misma a partir de una idea universal y homogénea de lo que significa ser amigo de alguien. Con ello, Facebook reduce la complejidad de uno de los tipos de relación humana más difíciles de representar, definir y precisar, porque, recordando de nuevo a Agamben (2015: 45): “¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse de ella ni una representación ni un concepto? Reconocer a alguien como un amigo significa no poder reconocerlo como *algo*”. Esto es precisamente lo que hace Facebook: reconocernos a todos como “amigos”.

En el manejo que hace Facebook de la amistad, articulado, según vimos, como una eficaz metáfora que sustituye un signo abstracto y problemático (la privacidad) por otro mucho más familiar (la amistad) y “sin obstáculos” —recordando la expresión del propio Zuckerberg—, ciertos valores, actitudes y creencias sobre esta forma de relación humana son apoyados, mientras que otros son suprimidos. La amistad es entendida y presentada en un sentido puramente cuantitativo, acumulativo y estratégico

que busca fundamentalmente la popularidad y el triunfo personales y que no tiene en cuenta otros aspectos y valores cualitativos tradicionalmente vinculados a ella (paciencia, prudencia, pausa, silencio, comprensión, etc.). Así mismo, la amistad es entendida como algo que todo el mundo desea y en la que no existen las discusiones y los “no me gusta”, es una amistad puramente “homofílica” (Ippolita, 2012) y “felicista” (Berardi, 2003) en el que todos nos “gustamos” (*like*) unos a otros y en el que no hay espacio para el conflicto y la dialéctica, algo que encontramos frecuentemente en las dinámicas de amistad y que sirven para mantener, estrechar o romper los lazos amicales.

Detrás de este uso estratégico de la amistad como algo esencialmente cuantitativo y positivo se encuentran los propios intereses comerciales de la compañía liderada por Zuckerberg. A través de la metáfora de la amistad, la interfaz de Facebook oculta una ideología neoliberal que trata a los “amigos” como mercancía, números y estadísticas con las que poder comercializar y construir así su fortuna. Como ha dicho claramente el escritor estadounidense Douglas Rushkoff (2013), Facebook es en realidad una red (anti)social que “no existe para ayudarnos a hacer amigos, sino para convertir nuestra red de contactos, marcas preferidas y actividades (nuestros ‘gráficos sociales’) en dinero para otros”. La amistad, por tanto, no funciona en Facebook como una forma desinteresada de conectarnos digitalmente con otros usuarios, sino más bien como una estrategia semiótica dirigida a motivar a la gente, a través del signo “amigo” y el famoso icono “like” o “me gusta”, a publicar y compartir información sobre sus vidas personales como lo haría con sus amigos y así generar más y más datos a la compañía. Esta estrategia semiótica suprime deliberadamente otros signos problemáticos (el “enemigo”, el “no me gusta”, la “privacidad”) para visibilizar únicamente los signos que benefician los intereses de la compañía (el “amigo”, el “me gusta”) y su lógica (y negocio) del compartir. Como señala Christian Fuchs en este sentido, “compartir” en Facebook significa principalmente que Facebook “comparte” información con clientes publicitarios: “‘Compartir’ es el eufemismo para vender

y comercializar datos” (Fuchs, 2014: 172). Y lo mismo puede decirse de la amistad: “amigo” es el eufemismo para comercializar los datos e informaciones personales que nos intercambiamos con otros “amigos” a través de esta red social.

En definitiva, Facebook no sólo ha impuesto y normalizado el uso del término “amigo” como signo predilecto que representa nuestra relación digital con los demás, sino que detrás de esta decisión semiótica y de diseño se encuentra también una determinada concepción de la amistad que elimina la pluralidad de significaciones y usos de la misma en beneficio de una visión de la amistad acorde con sus propios intereses comerciales como empresa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? (seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino)*. Barcelona: Anagrama.
- BARTHES, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- BERARDI, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- BRAIN, R. (1976). *Friends and Lovers*. New York: Basic Books.
- BURGESS, J. & GREEN, J. (2009). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
- CHRISTAKIS, N.A. y FOWLER, J.H. (2010). *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan*. Barcelona: Taurus.
- CUCÓ GINER, J. (1995). *La amistad. Perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria.
- CULLER, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- DE TORRES RAMÍREZ, I. (1997). “De los amigos y la amistad en la

- filosofía popular española”. *Paremia*, 6, 601-605.
- DERRIDA, J. (1998). *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- ECKLES, D. (2010). “The ‘Friendly World Syndrome’ Induced by Simple Filtering Rules”. *Ready-to-Hand. Dan Eckles on People, Technology and Inference*. Disponible en [http://www.deaneckles.com/blog/386\\_the-friendly-world-syndrome-induced-by-simple-filtering-rules/](http://www.deaneckles.com/blog/386_the-friendly-world-syndrome-induced-by-simple-filtering-rules/) [20/03/2018].
- FUCHS, Ch. (2014). *Social Media. A Critical Introduction*. London: Sage.
- KIRKPATRICK, D. (2011). *El efecto Facebook. La verdadera historia de la empresa que está conectando el mundo*. Barcelona: Gestión 2000.
- IPPOLITA (2012). *En el acuario de Facebook. El resistible ascenso del anarco-capitalismo*. Madrid: Enclave de Libros.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Ediciones Bajo Cero / Traficantes de Sueños.
- MONTES, A. C. (2007). *El amor, la amistad y sus metamorfosis*. Madrid: Trotta.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1957). *Obras completas*, vol 2. Madrid: Revista de Occidente.
- PAHL, R. (2003). *Sobre la amistad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- PARISER, E. (2017). *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*. Barcelona: Taurus.
- PLUTARCO (1992). *Obras morales y de costumbres (Moralia) I*. Madrid: Gredos.
- RUSHKOFF, D. (2013). “Los motivos por los que renuncio a Facebook”. *CNN*. Disponible en: <http://cnnespanol.cnn.com/2013/02/25/los-motivos-por-los-que-renuncio-a-facebook/> [10/10/2017].
- TRIVERS, J. & MILGRAM, S. (1969). “An Experimental Study in the Small World Problem”. *Sociometry* 32.4, 425-443.

VOLOSHINOV, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Recibido el 12 de febrero de 2018.

Aceptado el 26 de abril de 2018.



# EL CONFLICTO COMO ESPACIO DE CONFUSIÓN DE ELEMENTOS SEMIÓTICOS

CONFLICT AS A SPACE OF CONFUSION BETWEEN  
SEMIOTIC ELEMENTS

**Miguel MARTÍN ECHARRI**

Universidad de Burgos

mmecharri@ubu.es

**Resumen:** Este trabajo ofrece un panorama de posibilidades semióticas para el estudio y análisis del engaño en el ámbito del conflicto, ejemplo de la fragilidad y versatilidad de los códigos cuando desaparece la cooperación. En la semiosfera, la no cooperación puede provocar que cada uno de los elementos de la comunicación modifique su función o participe de varias simultáneamente, en una forma de subversión sistemática. A partir de la intensa codificación de la diplomacia y la violencia, un sujeto interesado puede usar la desinformación para involucrar al enemigo en un modelo comunicativo fingido.

**Palabras clave:** Semiótica de la guerra. Conflicto. Comunicación. Elementos de la comunicación.

**Abstract:** We offer a panorama of semiotic possibilities for the study and analysis of deception in the domain of conflict, example of the frailty and versatility of codes when cooperation disappears. In the semiosphere, non-

cooperation can make any of the elements of communication modify its functions or participate simultaneously in many, in a kind of systematic subversion. On the basis of the intense codification of violence and diplomacy, a biased subject can use disinformation to involve his enemy in a faked communicative model.

**Key Words:** Semiotic of war. Conflict. Communication. Elements of communication.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito de los conflictos, a menudo se ha imaginado la posibilidad ideal de un contendiente capaz de tomar en todo momento la decisión más acertada, “maqueida” (Lasker, 2003: 38), pero se olvida que sus conocimientos pueden ser engañados o traicionados por el enemigo. Lasker parece tener en cuenta ante todo los juegos (con normas inviolables), dentro de cuyo código cobra sentido la alternativa “eumáquica”: puede pensarse en una acción militar óptima siempre que conozcamos efectivamente todas las circunstancias o que las limitemos hasta lo que efectivamente podemos conocer. Pero esto es ingenuo si nos enfrentamos a un enemigo que está dispuesto a traicionar los acuerdos o a introducir dispositivos que nos sean desconocidos. Así que el sistema que manejamos en nuestra pretensión de llevar a cabo la acción eumáquica es un conjunto de convicciones culturales que en un momento dado puede convertirse en nuestro peor enemigo.

Muchos autores han desarrollado las posibilidades semióticas de las relaciones conflictivas. Greimas y Courtés (1979: 284) se centran en el principio polémico como constante en el imaginario humano y en la organización narrativa de los discursos, pero también como principio rector de las actitudes en el nivel de la enunciación, es decir, en el entorno de la estructura de la comunicación intersubjetiva, desde la obediencia al

chantaje.

Fabbri desarrolla la particular relación entre enemigos, obligados a entenderse hasta un punto que es infrecuente en las relaciones de cooperación. Si en estas basta con compartir un ámbito con el otro, la guerra obliga a explorar el mundo del adversario como fuente de informaciones potencialmente decisivas. En un acercamiento a la zoosemiótica, Fabbri (2011a) atiende a la relación entre depredador y presa, que exige de ambos un mutuo conocimiento y casi complicidad, constante manipulación de los signos y reversibilidad de las funciones: el depredador se disfraza de presa y viceversa.

La dependencia mutua de los enemigos era ya una evidencia para Clausewitz, que advirtió que “mientras no he derrotado al adversario, tengo que temer que me derrote, no soy por tanto dueño de mí mismo, sino que él me marca la ley igual que yo se la marco a él” (Clausewitz, 2005: 20). Sin embargo, Jullien (1999) interpreta que el gran teórico occidental de la guerra sigue creyendo en la acción como único medio para lograr un objetivo, lo que le impide ver otras opciones más eficaces, esas que el filósofo francés admira en los teóricos chinos: en lugar del heroísmo y la audacia enfrentados a circunstancias contrarias, vale más cultivar en provecho propio el desarrollo natural de los acontecimientos incluso antes de que una potencial confrontación se haga perceptible. No es posible forzar a una planta a crecer a base de tirar de sus hojas con los dedos, pero uno puede mejorar las condiciones del suelo en que se ha plantado la semilla (Jullien, 1999: 146). Del mismo modo, el enfrentamiento más eficaz será aquel que uno ha sabido cuidar desde el principio, y así “la mejor estrategia consiste en atacar al adversario apenas empieza a concebir su propia estrategia; luego, la de atacarlo en sus ‘alianzas’ (o cuando ‘los ejércitos se unen’); luego, en sus ‘tropas’, y, por último, en sus ‘plazas’” (Jullien, 1999: 194). Cada una de esas fases supone el fracaso de las precedentes, pero todas tienen en común una preferencia sistemática por la mentira en lugar de la violencia.

Indudablemente, los conflictos son un lugar de encuentro para

fenómenos como la sospecha, la intuición, el estereotipo, la amenaza, el chantaje, el engaño, la traición, la subversión de las convenciones o el error. Situaciones en que predominan la astucia, el secreto o la mentira, cuya posibilidad es para Eco (2000: 22) la garantía de la semiosis. Entonces, la generación del sentido puede esconderse en la manipulación de la fuente o del canal, así como bajo ficciones que finjan la presencia del emisor o que impliquen potenciales receptores, o incluso en la generación de nuevos códigos o en la anulación de los antiguos. En resumen, la argucia puede convertir los elementos de la comunicación en piezas de otro modelo en el que los significados se vean modificados.

Como ocurre con los malentendidos o las situaciones cómicas, la comunicación no se ordena en los paradigmas tradicionalmente estudiados (como los elementos de Jakobson), sino que surge en las interfaces entre ellos, donde precisamente la confusión puede llegar a ser el medio irremplazable para subvertir las certezas del enemigo<sup>1</sup>.

A partir de la naturaleza cultural de la guerra, nos aproximaremos a las posibilidades semióticas del engaño en el conflicto para analizar distintas posibilidades de subversión de los elementos involucrados en la comunicación.

## 2. GUERRA Y CULTURA

Si un conflicto surge en el momento en que los intereses de dos o más partes dejan de ser compatibles (lo que marca el final de la cooperación), el objetivo de cada parte será lograr que la otra renuncie a los suyos y se someta o consienta. Para lograr ese objetivo, es provechoso hacer el esfuerzo de imaginar el sistema de preferencias del enemigo, primero para conseguir que renuncie de buena gana a lo que le favorece (si podemos

---

<sup>1</sup>No se trata aquí de sistematizar los problemas éticos que suscita el conflicto, ni siquiera los de la astucia, sino solo utilizarlo como fuente de ejemplos para un asunto semiótico: más allá de las miserias que acompañan a toda guerra, el recurso al engaño supone tanto la deslealtad de una parte como la ingenuidad de la otra.

conseguirlo mediante la diplomacia) y luego para darle a entender que tiene más que perder si se decide a mantener la confrontación. Aunque muchos ejemplos históricos se acerquen más a la irresponsabilidad de grandes incompetentes (Regan, 2007), lo cierto es que la sorpresa y el engaño son cruciales en el conflicto y en la guerra, y lo han sido en grado creciente con el progreso de los medios tecnológicos que permiten acercarse artificialmente a la situación del enemigo en tiempo real: conocimiento de los elementos que van a entrar en juego, capacidad de comunicarse dentro de un grupo y de acceder a las comunicaciones del enemigo. Si en la guerra neolítica o medieval era imposible trascender el ámbito de alcance de la vista y el oído, una gran cantidad de dispositivos permite hoy una percepción ampliada, lo que supone también la ampliación de los ámbitos del engaño, la simulación y la disimulación. Frente al reducido y esquemático microcosmos de una partida de ajedrez, en que todas las piezas están siempre a la vista de ambos jugadores, el engaño puede adueñarse de una situación de la realidad cotidiana o de la guerra, que Clausewitz (2005: 29) consideraba el terreno privilegiado de la incertidumbre y el azar. Y dado que la diplomacia está cargada de astucias desde antes del inicio de la violencia, la restauración de la paz puede exigir una enorme cantidad de redundancia para probar las buenas intenciones de los enemigos, como se vio al final de la Guerra Fría.

Si todo esto trasciende las dimensiones de la psicología y requiere una explicación semiótica es fundamentalmente porque, a partir del momento en que se desata el conflicto y empieza la partida, no encontramos ya individuos aislados sino sujetos definidos por su posición frente a los otros (Fabbri y Montanari, 2007), participantes en un juego sistemático de convenciones, algunas de las cuales pueden romperse para obligar a la creación de otras nuevas.

Desde luego, los participantes en un conflicto nunca dejan de lado las convenciones que rigen su pensamiento, que inmediatamente se ponen a prueba al enfrentarse a las del adversario. No todo vale en la guerra, entre otras cosas porque nadie es capaz de imaginarlo todo, pero también porque

muchas de las cosas imaginadas resultan inaceptables, sea por razones humanitarias, deportivas, rituales o simplemente cotidianas. Aunque a veces la sensación de impunidad o la prioridad del éxito lleve a algunos a realizar atrocidades condenadas por su propia cultura, los comportamientos humanos siempre circulan por los caminos semióticamente ordenados de la semiosfera, ese sistema que organiza los fenómenos y sus sentidos y los posibilita por la relación que establece entre ellos: “un fenómeno puede convertirse en portador de un significado (signo) sólo a condición de que entre a formar parte de un sistema y, por tanto, establezca una relación con un no-signo o con otro signo” (Lotman, 1979: 43). En la relación con lo desconocido, con el azar y lo imprevisto que caracterizan la naturaleza viva del conflicto, el individuo recurre sistemáticamente a los patrones aprendidos, que lo obligan “a interpretar como estructuras fenómenos cuya estructuralidad, en el mejor de los casos, no es evidente” (Lotman, 1979: 70). Una semiosfera es un espacio limitado y opuesto a todo aquello que le es ajeno (la “no-cultura”), pero todo texto procedente de otras semióticas o incluso aquello que no procede de ninguna semiótica puede ser traducido y semiotizado para integrarse en ella (Lotman, 1996: 24).

Por otro lado, toda semiosfera está sujeta al cambio, y los códigos de valores militares, se transforman como los demás a través del espacio o del tiempo. Como estudia ampliamente Keegan (1995), las culturas viven transformaciones en relación con lo que es válido en la guerra. Algunas, como los aztecas que conocieron los invasores españoles o los egipcios hasta el fin del Imperio Medio, han desarrollado rituales de combate cada vez menos cruentos que les permitían dirimir sus conflictos internos con un gasto mínimo de esfuerzo y vidas, mientras que otras, o las mismas en otros momentos, renunciaron a las posibilidades simbólicas para imponer por la violencia su voluntad (los hoplitas griegos, los guerreros de la estepa). Obviamente, cuando se da un desequilibrio entre las mentalidades de dos grupos culturales que entran en conflicto, eso puede suponer el desastre para quien detenta unas convenciones simbólicas. La semiosfera ya no puede ignorar esos alotextos y debe traducirlos para integrarlos, lo que

transforma también su propio sistema. Igual que los ingleses condenaban la poca deportividad de los bóers, que escapaban a lomos de sus ponis en lugar de contener el ataque, muchos grupos étnicos invadidos por tropas coloniales sufrieron su falta de respeto por convenciones guerreras que ellos consideraban sagradas. Si los antiguos egipcios tuvieron la ocasión de adaptarse a la guerra cruenta gracias a que las amenazas procedentes del delta del Nilo no fueron demasiado extendidas, los aztecas sucumbieron a unos planteamientos que les eran completamente extraños y que no admitían componendas de ningún tipo.

Clausewitz es el teórico de la opción de llevar la violencia a un extremo de efectividad en el espacio y el tiempo para lograr todos los objetivos con un mínimo gasto, pues “aquel que se sirve de la violencia sin reparar en sangre tendrá que tener ventaja si el adversario no lo hace” (Clausewitz, 2005: 18), concepción que seguramente estaba en germen en el ideario ilustrado de razón y progreso.

Keegan (1995: 32-44) sugiere que esa idea es la que ha llevado a la guerra total, haciendo que, durante un periodo de tiempo al menos, todo haya sido legitimado en aras de la consecución de unos fines políticos, sea la revolución, el nacionalismo, el progreso, la independencia frente a las metrópolis, etc. La escalada del *todo vale* podría haber empezado en la guerra franco-prusiana, habría llevado a la guerra de producción y desgaste de 1914, y habría justificado teóricamente los ataques sin declaración y las sistemáticas violaciones de las convenciones en la Segunda Guerra Mundial. Pero si la bomba atómica puede ser el momento de máxima perfección de la teoría, el peligro nuclear de una destrucción planetaria, en cambio, impuso la necesidad de unas nuevas normas. Precisamente, Fabbri y Montanari (2007) señalan el advenimiento de la semio-guerra y de la “gesticulación” a partir del momento en que la guerra física resultaba impotente frente al peligro de destrucción mundial y se volvía necesario ocuparse no de la guerra sino de su virtualidad: la política exterior reciente de Irán o de Corea del Norte es un ejemplo más de la eficacia de tal gesticulación. A su vez, las convenciones de Ginebra no son un universal,

sino una muestra de las limitaciones culturales de la guerra, un ejemplo de normatividad, de lenguaje de la guerra.

A veces la convención se esconde donde no se pensaría. Desde luego, el progreso de los medios de comunicación ha hecho que (aparte de constituirse en una clase más de armamento) las posibilidades de llevar la violencia al extremo se vean limitadas por lo que es “humanitario”. En el mundo globalizado, los gobiernos tienen que satisfacer las conciencias de sus ciudadanos e incluso deben someterse a los criterios de la opinión pública extranjera: si a menudo son capaces de manipularlos, deben mantenerse dentro de unos límites, contentando a determinados intereses privados mientras puedan presentarse como guardianes de la civilización frente a la barbarie. Ya en la Segunda Guerra Mundial, mientras Hitler se permitía saltarse las convenciones internacionales, los aliados no siempre se vieron legitimados para hacerlo.

Y es que los militares no se limitan (como los jugadores) a derrotar al enemigo, sino que tienen que convencer a quienes los sustentan —sus civiles— de que merecen la victoria. Incluso pueden necesitar (por razones de logística) la ayuda de los civiles contrarios. Sin embargo, los extremos de convencionalización de la violencia pueden encontrarse con mayor claridad en los rituales de los guerreros “primitivos”, aducidos por Keegan (1995: 116-150), que limitaban el alcance de la guerra o transferían su capacidad resolutive a enfrentamientos simbólicos. En lugar de llegar al cuerpo a cuerpo, por ejemplo, ciertas etnias de Oceanía se situaban a cierta distancia y se insultaban; un arquero disparaba hacia arriba una flecha que los contrarios debían esquivar antes de responder con otra lanzada de la misma manera. Al primer derramamiento de sangre se daba por concluida la batalla.

Según este autor, la guerra no es la política desarrollada en otro ámbito, como quería Clausewitz, sino “entre otras cosas, la perpetuación de la cultura por sus propios medios” (Keegan, 1995: 71), puesto que “implica mucho más que la política y que siempre es una expresión de cultura, muchas veces un determinante de las formas culturales y, en

algunas sociedades, la cultura en sí” (Keegan, 1995: 31). Señala por ejemplo la reacción de los samuráis frente a una demostración militar al estilo occidental organizada por Takashima en 1841, considerando el desfile como un juego de niños en oposición a la expresión personal del combate cuerpo a cuerpo (Keegan, 1995: 29).

La ritualización de los elementos agresivos es universal, la encontramos tanto entre las formas de guerra ‘primitiva’ como en la actual, en que es fundamental el desfile, el uniforme de gala, la marcialidad, el código de comportamiento militar. Lotman habla de hiperestilización en las milicias de la época napoleónica, a lo que Fabbri y Montanari (2007) añaden varios ejemplos de ostentación militar. Por supuesto, el extremo alcanzado en la simbolización de la agresividad puede encontrarse en la representación de la guerra en los medios de comunicación (Baudrillard, 1991).

### 3. LA MENTIRA EN LA GUERRA

La condición cultural de la guerra queda de manifiesto en la multiplicidad de los engaños que consiente. Cualquier momento de la vida está ordenado por sistemas de convenciones, pero estas se vuelven urgentes en la guerra: todo se convierte en signo cuando cualquier cosa puede darnos una indicación valiosa sobre nuestras posibilidades de conseguir nuestros objetivos y sobre el peligro que corremos. Como señala Fabbri (2011b) nadie piensa tanto en los otros, en sus planes e intenciones, como en tiempo de guerra.

El mismo recurso a la amenaza de violencia es un acto semiótico:

*Si el adversario ha de hacer nuestra voluntad, tenemos que ponerlo en una situación más desventajosa que la del sacrificio que exigimos de él; pero naturalmente las desventajas de esa situación no deben ser pasajeras, al menos en apariencia, porque de lo contrario el adversario esperará un momento mejor y no*

*cederá* (Clausewitz, 2005: 19).

Esta manipulación que está en el punto de partida de todo enfrentamiento violento pone en marcha todo un juego de desequilibrios más o menos controlados por parte de ambos contendientes, y empieza en la fase, todavía diplomática, de la amenaza.

El primer elemento que se puede fingir es la intención. Hacer creer al otro que estamos dispuestos a llevar a cabo determinada acción puede lograr el objetivo de provocar en él una respuesta que nos interesa. En juegos como el ajedrez o el fútbol esta parece ser la única posibilidad de engaño, la insinuación de un futuro camino que estamos pensando en realizar, pero es algo obviamente posible en todo tipo de conflictos reales. Una posición concreta es un signo que está *en lugar de* de un desarrollo potencial. Mostramos fortaleza para disuadir al otro de perjudicarnos.

La intención puede asumir también una apariencia negativa. Ocultamos, disimulamos aquellos elementos de la realidad que puedan delatar nuestra intención o nuestra capacidad de realizar la acción: camuflamos nuestros ejércitos, disimulamos nuestras gestiones para lograr un efecto sorpresa y una inadecuada reacción por parte de los potenciales perjudicados.

A partir de ahí, el ingenio humano se ha aplicado con especial intensidad en las situaciones de gran riesgo y promesas de ganancia, unas veces con éxito y otras con una ingenuidad poco acorde con la complejidad de la realidad. Como detalla Fussell (2003: 36), “las ‘ideas militares brillantes’ tienen la costumbre de terminar de manera desastrosa”, y muchas veces su éxito se debe menos a su verdadera adecuación que a cualquier circunstancia incontrolada que favorece a unos y destruye a los otros.

También Clausewitz desconfía de la verdadera utilidad de la astucia: “[...] es peligroso emplear fuerzas importantes durante largo tiempo con fines de mera apariencia porque siempre existe el peligro de que se haga en vano y se prescinda de esas fuerzas en el lugar decisivo” (Clausewitz,

2005: 169).

En realidad, frente a algunos pocos casos de correcta percepción de la realidad que ha podido ser aprovechada para lograr una clara ventaja en un momento dado, la historia aparece llena de errores y de apreciaciones equivocadas tanto por parte de los vencidos como de quienes resultaron vencedores. La mayor parte de las veces, una vez desatada la violencia, el triunfo parece estar de parte de quien tiene ventajas de otro tipo (numérica, armamentística, logística, moral, etc.), pero los engaños forman parte del lenguaje mismo de la guerra, y como tales han sido analizados repetidamente al menos desde los tiempos de Sun Tzu. La astucia reaparece a distintos niveles para alcanzar ventajas parciales.

Fabbri (2011a) señala —respecto al mundo animal— que no importa tanto lograr un engaño definitivo como una táctica del contrapié, forzar al antagonista a la indecisión el tiempo necesario para obtener una ventaja. Así, cuando el tigre ve unos grandes ojos en la grupa de su presa y espera que su movimiento sea en ese sentido, basta un instante de indecisión para concederle a esta un plazo que le permita ponerse a salvo.

#### 4. IDENTIDADES Y RESTRICCIÓN

En general, encontramos semiosis cuando cualquier rasgo o fenómeno se percibe como portador de una información diferente; y este es engañoso cuando esa información no se verifica en la realidad.

Una identidad resulta reconocida y *parece* incompatible con cierto conjunto de alternativas incluidas en la parte desconocida de la realidad (fundamentalmente, las posibilidades e intenciones del enemigo), mientras que un haz de alternativas resulta posible, compatible con el nuevo dato. Lo ignorado se ordena en conjuntos de fenómenos posibles condicionados entre sí, de modo que la aparición (fingida o verdadera) de uno de ellos condiciona en la mente que lo interpreta la exclusión de todos aquellos en que este no sería posible. Se trata de una forma de restricción semántica por etapas: cada identidad nueva que se combina con lo conocido provoca

una restricción de variantes incompatibles con ella; cuando acumulamos las suficientes, podemos llegar a asumir una determinada interpretación suficientemente satisfactoria y decidimos por una respuesta práctica. O pueden aparecer nuevos datos contradictorios con esa interpretación, tal vez demasiado tarde.

Podemos volver a Eco para definir estas identidades tal como aparecen fuera de los lenguajes más formalizados que estamos acostumbrados a estudiar, como las lenguas naturales. Para él, “en todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación” (Eco, 2000: 112). Eco recurre al concepto de unidad cultural para entender el significado de cualquier término en el entorno de los interpretantes de Peirce: el signo remite a otro signo, su interpretante, pero “*el interpretante de un signo no tiene por qué ser un signo del mismo tipo* (perteneciente al mismo sistema semiótico)” (Eco, 2000: 187). O sea que un signo remite a otro, una palabra a una imagen, o a un olor, o a una idea de otro tipo, etc. Y la semiosis consiste en la traducción de unas unidades culturales por otras (interpretantes) de una forma más o menos ilimitada, siempre postergable: puesto que “*también las ideas son signos*” (Eco, 2000: 250), todo interpretante puede remitir todavía a otro interpretante.

En última instancia, podemos definir las “identidades” (que preferimos no llamar “significantes” para evitar sugerir que tengan un significado estable) como elementos que somos capaces de reconocer porque previamente hemos tenido experiencia de algo aproximadamente similar a ellos. Algo que reconocemos, sea natural o artificial, presencia o ausencia, material o imaginario, con lo que operamos para restringir eso a lo que *tal vez* sustituya.

Combinando esas identidades, cuyas funciones semióticas pueden estar estructuradas o jerarquizadas por “hipercodificación” (Eco, 2000: 366), se forman sintagmas, que dan lugar a una compleja sistemática de

operaciones de restricción a partir del “Universo Semántico Global” (Eco, 2000: 199) o “espacio semántico general” (Eco, 2000: 263), es decir, del plano de lo imaginario.

Igual que la cooperación, la hostilidad lleva a generar signos a partir de los códigos conocidos y de la realidad circundante. Pero mientras que la comprensión mutua promueve un beneficio común a las partes implicadas en la cooperación, un contendiente saca ventaja sobre todo de la posibilidad de que su enemigo se equivoque, sea por incompetencia natural o como consecuencia de sus añagazas.

Una identidad puede cambiar de posición y de función en el marco de modelos comunicativos diferentes.

## 5. ELEMENTOS DESPLAZADOS

En el marco de un modelo comunicativo como el del habla, estas identidades son equiparables a los significantes lingüísticos. Del mismo modo que en la lengua las palabras conforman frases que conforman textos, en la guerra los movimientos conforman tácticas que conforman estrategias (Fabbri, 2011b). Al menos en el sentido de esta “doble articulación”, efectivamente, hay un paralelo: unidades significantes menores se articulan en unidades mayores.

Sin embargo, en el estudio de la lengua es fácil establecer un límite entre los enunciados lingüísticos (mensaje) y los demás elementos: las circunstancias, siempre fuera del sistema que las traduce; el código gramatical, valedor externo (*langue*) que no se confunde con el mensaje (*parole*); el canal; emisor y receptor. Queda fuera del interés de los lingüistas la consideración de que esos elementos puedan asumir funciones sígnicas en otros modelos.

Sin embargo, la flexibilidad y elasticidad de los tantas veces violados códigos militares implica un material semiótico en el que se confunden los elementos de la comunicación: códigos y circunstancias con los que se ordenan y relacionan los textos, participantes no siempre

voluntarios (emisor y receptor), canales entremezclados, etc.

Van Dijk (2012: 50) prefiere considerar el contexto como “un modelo mental específico, o una interpretación subjetiva, de los participantes de las propiedades relevantes (sociales, interaccionales o comunicativas) de la situación en la que participan”. Desde un punto de vista semiótico, sin embargo, esas estructuras que el individuo va edificando en la memoria se acercan peligrosamente a la idea de código, como conjunto de normas que permiten la interacción con la realidad. Para van Dijk basta con tener claro que no forman parte del código lingüístico, por lo que tienen que estar en otro ámbito, el de la formalización de las circunstancias, o sea el contexto. Eco llamaba “contexto” de un elemento concreto a los elementos del mismo código que pueden combinarse con él, y “cotexto” a otros elementos efectivamente combinados en un mismo texto (Eco, 1993: 29), planteando la realidad circundante como “circunstancias” que entran en el universo semiótico por medio de “unidades culturales”. La diferencia puede no ser tan grande si asimilamos las unidades culturales de uno con los modelos mentales del otro.

La distinción entre contexto y discurso, cuyos límites trata de establecer van Dijk (2012: 51), flaquea cuando abandonamos esos códigos tan sofisticados y exclusivos que son las lenguas naturales. La guerra nos sirve para establecer que, si las ideas son signos y las unidades culturales también pueden serlo, no hay diferencia sustancial entre mensaje, código, circunstancias, canal y actores, elementos que participan polifacéticamente en la semiosis.

Las identidades serán simplemente aquellas porciones de la realidad que resultan susceptibles de reconocimiento (en virtud de una serie de oposiciones que las convierten en haces de rasgos diferenciados, como proponían los estructuralistas) y por lo tanto de incorporación a un código (al relacionarse con una porción determinada del plano semántico). Pero tales identidades no son exclusivas de la realidad material ni dependen de la voluntad de un emisor ni de la percepción de un receptor, sino que pueden aparecer también en forma de ideas (código) o percibirse como

circunstancias azarosas, o asimilarse al canal que las transmite. En estos casos, elementos procedentes del código o de las circunstancias pueden pasar a conformar “textos” y “hablar” a un receptor avisado o ingenuo.

Las circunstancias son materia informe en la que el sujeto identifica formas ajenas al mensaje en las que el mensaje sitúa su referente. Pero esas formas ajenas pueden investirse en signos en virtud de alguna asociación a un nuevo código que pasa a ser pertinente. Esa transformación se debe a un acto interpretativo que puede, sin embargo, haber sido inducido: hacemos que el enemigo vea e interprete circunstancias ocultándole la manipulación, como cuando se imitan las huellas de un número superior de efectivos, o se finge una logística desmesurada. Eco (2000: 171) reconoce que las circunstancias también están codificadas: obviamente no han sido construidas a partir de un código como las palabras son generadas por un hablante que conoce la lengua, pero solo pueden ser comprendidas, solo pueden generar una respuesta cuando han pasado por la criba de los códigos: “de ese modo, las selecciones contextuales y circunstanciales no requieren un tipo de instrucción particular, porque también ellas son unidades culturales”.

Para hacernos una idea de la importancia que tienen los códigos en la historia de la guerra, podemos considerar aquellos casos en que los militares han ignorado todas las evidencias presentes y se han dejado llevar por estereotipos y prejuicios. En la batalla de Créçy, pese a derrotas previas similares, los franceses siguieron una línea de batalla conservadora a base de un avance frontal de la caballería pesada que fue destruida por los arqueros ingleses (Regan, 2001: 63-67). El código de la guerra feudal les impidió ver las evidencias de una novedad anunciada. Lo que estuvo en lugar de otra cosa no fue un objeto físico de la realidad, porque todos estos apuntaban a la necesidad de buscar una nueva interpretación, sino una idea previa considerada universal. Elementos surgidos directamente del código son capaces de llevarnos a conclusiones falsas: al que tiene un martillo en la mano todo se le hacen clavos.

Al contrario, la ausencia de un código puede impedir que

identifiquemos una entidad: pese a las evidencias mostradas por imágenes aéreas en Peenemünde en 1943, los mandos británicos no fueron capaces de identificar los cohetes A-4 porque no sospechaban que pudieran tener forma circular vistos desde arriba, ni que pudieran lanzarse desde una plataforma portátil (Keegan, 2012: 323-324).

Respecto al canal, sin ánimo de jugar con McLuhan, podemos decir que puede ser un mensaje si la propia utilización de ese canal constituye una novedad portadora de sentido: la mera utilización de la radio podía delatar la presencia de un barco en el contexto de la Gran Guerra.

Naturalmente, tampoco están ausentes de las operaciones militares los signos tradicionalmente considerados, como las palabras que se usan para comunicaciones entre aliados y entre adversarios, desafíos, ultimátums, amenazas, promesas, etc., o los códigos de galones para simbolizar las posiciones en la cadena de mando.

Hay que entender que ninguno de los elementos aparece aislado: los signos cooperativos se comunican por un canal hacia un receptor y se disponen en unas circunstancias, de acuerdo con unos códigos; las argucias se valen de ese complejo mundo para subvertirlo de manera inadvertida y ventajosa.

### **5.1. Circunstancias**

Una gran parte de los engaños militares consiste en fingir circunstancias, es decir en tratar de hacer pasar por naturales los elementos que en realidad han sido puestos ahí para generar una interpretación falsa por parte del adversario. Y lo contrario: hacer pasar por signo lo que originalmente era circunstancia. Signo y no-signo, o identidad y circunstancia, intercambian sus credenciales, merced a la flexibilidad o fragilidad de los códigos que permiten identificar identidades entre las circunstancias. Jullien se interesa por el análisis que hacen los pensadores chinos sobre la explotación de las circunstancias:

[...], lo circunstancial ya no se concibe solo —incluso ya no se concibe en absoluto— como lo que “está alrededor” (*circum-stare*), como algo accesorio o un detalle (que acompaña lo que sería lo esencial de la situación o del acontecimiento y remite por ende a una metafísica de la esencia); sino que es aquello a través de lo cual se produce el potencial, precisamente, como potencial de la situación (Jullien, 1999: 48).

Se distinguen varias posibilidades teóricas.

La ocultación (*cripsis*) consiste en volver imperceptible algo que tendría un significado para el enemigo en caso de descubrirlo: enterrar objetos, esconderlos tras la pendiente o tras objetos cotidianos, generar pantallas de humo, etc. (Marín, 2004: 93-94).

Por el mimetismo, se intenta conseguir la asemiosis, o mejor aún la inexistencia (en la semiosfera del otro) por medio de la confusión entre las circunstancias: todo lo que se disimula, se finge civil, árbol, etc. pretende *no ser* unidad cultural para el otro, o bien que la cosa que nos delata (la “firma”) no lo sea. Así, el sistema de los significantes se queda sin unidad a la que asignar un significado. El animal camuflado evita ser reconocido porque así aumentan sus posibilidades de supervivencia. El objeto se oculta, el signo desaparece, la unidad cultural se difumina en el *continuum*.

Como todo secreto, ocultación y camuflaje sirven para que uno evite ser “señalado como singular por una singular diferencia y que de esta manera en el origen, un gesto primitivo [...] lo marcara con una única diferencia” (Marín, 2012: 14).

El camuflaje consiste en difuminar en lo posible las diferencias, el “haz de rasgos opuestos” en que puede analizarse y descomponerse la identidad, para que el código de que dispone alguien (el receptor del ruido) sea incapaz de identificarlo. Eso posibilita una presencia no inmediatamente significativa pero virtualmente significativa: capaz de agredir. El método consiste en un cuidadoso retorno al *continuum*, a partir de un estudio de este que permita anular las diferencias y contrastes entre

el objeto virtualmente identificable y las circunstancias.

Mejor decir entonces que hay secreto si al menos una identidad diferenciada para alguno de los actores que participan en un sistema de funciones semióticas pasa a desdiferenciarse artificialmente para otros actores. Con su desaparición funcional, pierde su capacidad de combinación con otras identidades.

En el caso del disfraz, la identidad desaparece bajo una forma diferenciada pero que asume otra función (inofensiva) para el código. Centrado en la zoosemiótica, Fabbri distingue camuflaje para pasar desapercibido y camuflaje para asustar. En la guerra encontramos ejemplos de los dos: al pintar de alquitrán la dorada cúpula de San Isaac en Leningrado se trataba de hacerla pasar desapercibida para protegerla. Lo segundo se basa en buscar un efecto disuasorio, pretende evitar el ataque de fuerzas superiores haciendo que se crean inferiores: como el gato que se eriza para parecer mayor, Baden-Powell en Mafeking desplegó todo un sistema de defensas ficticias para evitar que los bóers llevaran a cabo un ataque directo (Marín, 2004: 69-71). Cañones, aeródromos y tanques fraudulentos se han usado en todas las guerras del siglo xx.

Es cierto que otra forma de camuflaje pretende no tanto pasar desapercibido como dificultar la localización exacta por medio de dibujos confusos, pretensión de *disruptive patterns* como el del tigre, que rompe la silueta del animal o del objeto: en este caso, lo que se desdiferencia no es el conjunto de la identidad, que acepta ser reconocida, sino alguno de sus rasgos, su forma, sus límites.

Todos los objetos circunstantes pueden ser usados para la desdiferenciación, lo que podría llamarse “bricolaje” en honor a Lévi-Strauss (Fabbri, 2011a). Como el cangrejo ermitaño, podemos recordar la utilización de barcos mercantes para el transporte de los misiles de la URSS a Cuba en la operación Anádir, o la de edificios civiles por el ejército serbio para esconder material militar durante los bombardeos de la OTAN (Marín, 2004: 307-316).

La primera variedad de camuflaje desdiferencia una unidad cultural

en el *continuum*: el guerrero desaparece entre la hojarasca, y su enemigo no identifica nada en el bosque. Otra variedad desdiferencia la unidad cultural para asimilarla a otras unidades culturales; se inducen traducciones interesadas entre sistemas de la semiosfera: un árbol falso usado como puesto de vigilancia en el frente es un caso de unidad cultural ambigua.

Encontramos otra forma más de mimesis en los señuelos: se utiliza un objeto para que pase por otro y atraiga la atención del enemigo con varios posibles resultados favorables. La primera posibilidad es que el enemigo malgaste sus fuerzas contra un objetivo ilusorio, causando un desperdicio de munición y esfuerzos: como los falsos aeródromos ingleses que la Luftwaffe bombardeó durante la batalla de Inglaterra. O provoca la concentración sobre un objetivo falso librando temporalmente de atención al verdadero: como el ataque al norte de Bélgica en la estrategia alemana de la Batalla de Francia (1940), una distracción del verdadero objetivo de atravesar las Ardenas, al sur. Otra posibilidad es tender una trampa, atraer al enemigo a una situación de falsa superioridad, astucia ya considerada en las guerras antiguas y que viene descrita por el emperador Mauricio en el *Strategikon*: la deliberada debilidad del ala derecha de Napoleón en Austerlitz logró atraer a las fuerzas aliadas a una posición de debilidad, fuera de las posiciones fuertes de los Altos Pratzen. Pero un señuelo puede ser clave para identificar la posición del enemigo, como las llamaradas de cañones soviéticos aislados en una falsa posición que atrajeron el fuego alemán a través de la pantalla de humo a lo largo del Oder para localizarlo y neutralizarlo (Marín, 2004: 240).

La unidad cultural reconocida puede tener por interpretante un arma, o un ser humano, o un elemento que a su vez tenga como interpretante al ser humano. Troncos pasan por cañones; aviones pintados en el suelo simulan aeropuertos; lanzaderas de misiles de plástico; tanques de cartón; maniqués; excrementos de caballería que hacen creer al enemigo en la presencia de un gran ejército.

Hay otras posibilidades. La sustitución consiste en fingir que se mantiene una situación cuando en realidad algo ha cambiado: para ello es

necesario que se produzcan ciertos cambios. Por ejemplo, un ejército se retira pero lo hace durante la noche y dejando en su lugar señuelos, como hizo Aníbal poniendo antorchas en los cuernos de la ganadería mientras huía (Marín, 2004: 51).

Otros engaños requieren más elaboración: es posible hacer llegar a manos del enemigo nuestro falso plan para condicionarlo. Se puede fingir un error o una filtración, o adular al enemigo haciéndole creer que ha obtenido la información por su propia sagacidad, o simplemente hacerle creer que es un caso de mala suerte. El caso más relatado es seguramente la operación *Mincemeat* (Marín, 2004: 187-216), por la que en 1943 los aliados hicieron llegar a los alemanes el plan de invasión de Cerdeña que debía distraer una buena cantidad de efectivos de Sicilia, verdadero objetivo aliado. Los detalles del engaño (la biografía ficticia de un ahogado que apareció en una playa de Huelva) se prepararon de manera extremadamente cuidadosa, lo que lo ha convertido en objeto privilegiado de la literatura y el cine.

Es interesante constatar que hay casos inversos, en que pasa por engaño lo que en realidad es un error, como el incidente Mechelen: el comandante Reinberger, portador de los verdaderos planes de invasión de Bélgica y Holanda, fue capturado en Bélgica tras un aterrizaje forzoso en 1940, de forma tan inverosímil que los mandos franceses no llegaron a descartar que fuera una falsificación (Marín, 2004: 40). Se trata entonces de un caso de semiosis por hiperinterpretación, puesto que los franceses habrían visto algo que no estaba allí en lugar de ver lo que sí estaba.

## 5.2. Códigos

Ya hemos prestado atención a los códigos explícitos, convenciones que definen los límites de la guerra y sus funciones aceptables para una sociedad, incluyendo los mencionados ritos guerreros incruentos. Pero también hay códigos menos explícitos que encauzan las vidas y costumbres de los individuos y grupos que participan en las guerras: maneras de relacionarse entre las personas o con el medio, conocimientos

y presupuestos, generalizaciones, ideas fijas, concepciones generales de la vida, formas de pensar. Muchos comportamientos humanos se ven modificados en tiempos de guerra, cuando es necesario aprender a afrontar realidades nuevas, a menudo mucho más difíciles que las propias de la vida cotidiana: los individuos desarrollan sus ideas comunes para adaptarlas a la nueva situación y ser así capaces de relacionarse con ella de manera eficaz y equilibrada (Fussell, 2003).

Algunas de estas maneras de ver o hacer, o de gestionar el entorno, no implican necesariamente la codificación de un contenido, es decir que, aunque sean convencionales y respondan a sistemas ordenados de normas, no aparecen “en lugar de” otras cosas, ni restringen las posibilidades interpretativas. Se trata de elementos semióticos sistematizados por los humanos pero que no implican por completo la correspondencia de un plano sintáctico y otro semántico, entre los que podemos incluir todo lo que “se hace así”: en la vida civil, podemos ejemplificarlo con gestos culinarios innecesarios pero recurrentes; en el ambiente militar, algunos protocolos y formas de la disciplina.

Los grupos humanos se diferencian al enfrentarse con realidades físicas comunes según distintos patrones de comportamiento. A veces esas costumbres tienen relación directa con el grado de beneficio en la explotación de los medios naturales, como la manera de tratar a los animales de carga, o de manejar un determinado armamento, o de relacionarse con la población local, o de cruzar un río (y la previsión de sus consecuencias podría considerarse el “significado” de las acciones). En los enfrentamientos entre galeones y galeras, las segundas podían aprovechar su ventaja en situaciones de calma chicha, cuando los galeones quedaban inmovilizados. Sin embargo, con frecuencia el ser humano prefiere actuar de un modo específico por mera costumbre, sin beneficio ni perjuicio. Sun Tzu, tan atento en otras ocasiones a las posibilidades de la astucia, recomienda inequívocamente observar unos modos de comportamiento sorprendentemente rígidos en la relación de un ejército con las condiciones naturales.

Como s-códigos (Eco, 2000: 67-70), esos modos de hacer pasan a relacionarse con un sistema semántico para un adversario capaz de advertir su sistematicidad y de utilizarla en su favor. Siempre puede convertirse una estructura sistemática completa en s-código de un nuevo sistema semántico. Como advertía un panfleto del Departamento de Guerra británico en 1941, los alemanes podían fingirse ingleses para espiar: “Se deberá [...] recalcar a todas las tropas que el uso en la conversación de ‘f---s’ y ‘b----s’ no es necesariamente una garantía de la nacionalidad británica” (Fussell, 2003: 122). De este modo, las costumbres, los conocimientos de los individuos involucrados en el conflicto, los protocolos más o menos ritualizados, la deportividad en la guerra, los pactos y las convenciones pueden convertirse en s-códigos de un nuevo código cuando un enemigo sea capaz de darles un sentido aprovechable militarmente.

Nuevamente, estas ideas preconcebidas son elementos que pueden ser involucrados en la función semiótica: el adversario tiene en su cabeza algo que le dice lo que ocurrirá si lleva a cabo una acción. Una identidad (aunque mental, memorística, aprendida) está en lugar de otras posibilidades que prefiere descartar.

Entre las formas de aprovechar los prejuicios del enemigo, podemos recoger el ejemplo del ataque árabe a Israel en la Guerra del Yom Kippur en 1973: los árabes manipularon el concepto que los israelíes tenían sobre ellos, un estereotipo que aseguraba su incapacidad para organizarse y sorprender (Marín, 2004: 281-289). Ese prejuicio constituye una identidad que formaba parte de la memoria de los israelíes. De igual manera, los europeos se han visto lastrados por sus prejuicios en las guerras coloniales, y también la rebelión del gueto de Varsovia tomó ventaja gracias al prejuicio racial de los alemanes que suponía a los judíos incapaces de organizar una rebelión a gran escala.

Cuando se planea un engaño, puede aprovecharse este tipo de ventajas, partiendo de la idea de que siempre será más verosímil para alguien una ficción que sea coherente con sus conceptos del mundo. Sin embargo, muchas veces son los propios engañados los responsables de

su fe en los estereotipos, sin que su enemigo haya tenido que esforzarse para convencerlos. La mayoría de los casos de incompetencia relatados por Regan (2007) suponen la incompatibilidad reconocida finalmente entre los prejuicios de un militar (al mando, planificador o político) y la realidad. El individuo interpreta las unidades culturales que identifica, las enfrenta con sus ideas previas (según esa gramática aprendida) y restringe las infinitas posibles realidades que pueden esconderse tras todo eso hasta llegar a una o varias hipótesis que tiene que dar por buenas. No solo hay semiosis cuando un enemigo ingenioso decide manipular los estereotipos, sino también siempre que esos estereotipos producen interpretaciones e hipótesis de lo desconocido, lo cual es especialmente visible cuando están en contradicción con los hechos perceptibles.

En 1914, en la batalla de Coronel, los barcos de Von Spee se encontraron con los de Cradock frente a la costa chilena. Los dos intérpretes de la realidad maniobraban a partir de las posibilidades alternativas que les presentaban sus modelos del mundo. Evidentemente, ninguno de ellos valoraba la ventaja con la que contaba su enemigo. Es interesante además que ambos se centrasen en un mismo detalle, la posición del sol al atardecer, para relacionarlo con sus estructuras y conocimientos previos y generar un significado. Posiblemente sea responsabilidad del azar el hecho de que uno de los dos acertase.

### **5.3. Canales, participantes, mensaje**

Como es fácil suponer, también los canales utilizados pueden convertirse en unidades culturales identificables por un enemigo y delatar una presencia o fingirla. Entre otros posibles ejemplos, toda la guerra de cruceros de la Primera Guerra Mundial estuvo dominada por la dialéctica entre las ventajas de utilizar las comunicaciones inalámbricas y el inconveniente de que tales comunicaciones podían ser detectadas y permitir una localización bastante exacta del origen de la emisión (Keegan, 2012: 123-176).

A su vez, los participantes en alguna comunicación (emisor y receptor) pueden ser identificados como unidades significantes: es lo normal en los casos de cooperación, cuando nadie pretende ocultarse sino que se participa abiertamente, pero también pueden suponer una información crucial en la adecuada comprensión de la realidad en los casos en que se pretende un engaño.

En el caso del *Telegrama Zimmermann* se conjugan llamativamente varios de los elementos de la comunicación: en 1917, la Inteligencia Naval Británica interceptó un mensaje que había enviado vía cable submarino el ministro de Exteriores alemán al embajador en Estados Unidos, Bernstorff, utilizando la línea telegráfica de la embajada americana en Berlín para encargarle que convenciera al gobierno de México de que se uniera a ellos en la guerra. El dilema inglés residía en que no podían poner la amenaza en conocimiento de los americanos sin declarar su propia deslealtad, pues habían intervenido ilegítimamente su línea de comunicación. Resolvieron el problema fingiendo que había sido un agente en México, el “señor H”, el que había interceptado otra versión del mismo telegrama (Keegan, 2012: 182-183). Basta este breve resumen para entender la importancia que tiene la identificación del canal utilizado, así como los actores involucrados en la comunicación.

Este ejemplo pone de manifiesto la capacidad del mensaje mismo de asumir a su vez una nueva significación más allá de la original. La opinión pública americana pasó por una fase de incredulidad tras llegar al conocimiento del intento alemán frustrado por el espionaje inglés: existía la sospecha de que el mismo telegrama podía ser una ficción fraudulenta ideada por la inteligencia británica para comprometer los intereses alemanes forzando a los Estados Unidos a intervenir en la guerra europea. Según ese modelo, los ingleses habrían inventado el mensaje para darle un sentido nuevo, connotado de maldad y traición alemana. Por contra, si el mensaje era apócrifo su significado era muy diferente: permitía concluir que la perversidad inglesa inventaba falsos testimonios para su propio beneficio. Pero Zimmermann desmintió caballeramente esa idea, reconociendo su

responsabilidad en el asunto.

Aunque estos elementos pueden asumir significados más allá de sus posiciones normales en la comunicación cooperativa, hay que reconocer que participan de la semiosis de una forma más marginal, solo de acuerdo con el principio de Friedman de que cualquier cosa puede significar cualquier cosa (Sherman, 2012). Si es posible idear un código que relacione series de elementos cualesquiera para camuflar un mensaje (Friedman proponía un código binario aplicado a dos tipos de pétalos de flores en un dibujo, o de notas musicales en una partitura, o de individuos que participan en una fotografía de grupo), también es fácil ver que los códigos de la cultura se aplican a cañones y troncos, y también a personas que producen mensajes y a canales que los transmiten. Son más volubles y heterogéneos que el código binario de Sir Francis Bacon que adaptaba Friedman, pero son equiparables desde un punto de vista teórico.

#### **5.4. Generación de nuevos códigos**

En cambio, ciertos aspectos del código y las circunstancias pueden asumir funciones semióticas merced a ciertas combinaciones: la insensibilización por medio de falsas alarmas no oculta datos pero distorsiona su importancia relativa a partir de la transformación cuidadosa del código por medio precisamente de circunstancias falsificadas.

Un ejemplo de rutina que condiciona la respuesta a un acontecimiento nuevo es la que generaron los continuos bombardeos sobre Berlín, que en diciembre de 1943 hicieron que los alemanes considerasen uno más lo que en realidad era un ataque a Peenemünde, de modo que sus cazas defendieron Berlín dejando desprotegido el verdadero objetivo, los emplazamientos de pruebas de los nuevos cohetes voladores (Marín, 2004: 34-35). Igualmente, las repetidas amenazas terminan por ser ignoradas, como las que orquestaron los mandos egipcios junto a la frontera israelí (y que terminaban siendo meros entrenamientos y maniobras de prueba) antes del ataque sorpresa en la guerra del Yom Kippur (Marín, 2004: 281-

289).

Otro engaño basado en la creación de un nuevo código forma parte de la operación Cerberus, por la que los acorazados *Scharnhorst*, *Gneisenau* y *Prinz Eugen* lograron cruzar el Canal de la Mancha y volver a los puertos alemanes en 1942. En este contexto, el procedimiento ideado por el general de brigada Wolfgang Martin para burlar los radares consistió en provocar perturbaciones todos los días a la misma hora durante varios días, lo que hizo creer a los ingleses que se trataba de un fenómeno atmosférico y no prestaron atención el día que a esa hora, durante las perturbaciones, los acorazados salieron de Brest y atravesaron el Canal de la Mancha (Marín, 2004: 23).

En este caso, el fenómeno generado artificialmente por los alemanes supuso la sutil programación de un nuevo código, válido solo para los ingleses, que estaba condenado a fracasar en el momento clave. Cada interferencia generada los días previos y a la misma hora fue capaz de codificar una relación entre un significante y un significado (la perturbación y las condiciones atmosféricas). Se trataba de 1) destruir el código cuya extensión era adecuada a la realidad: ‘la interferencia en el radar ha podido ser provocada para esconder un movimiento’; 2) generar un nuevo código cuya extensión era inadecuada a la realidad: ‘la interferencia corresponde a una perturbación atmosférica’; 3) aprovechar el nuevo código inadecuado para actuar sin que el signo sea interpretado correctamente y a tiempo, y generando por tanto una respuesta inadecuada.

Acciones reiterativas como estas vacían de sentido el código previo y sustituyen unos significados por otros. Gracias a esa sustitución, las circunstancias (siempre unidades culturales, eso sí: ‘los árabes están haciendo maniobras’; ‘hay otra borrasca’) asumen un significado inocuo en lugar del significado inquietante.

### **5.5. Identidades huérfanas de código**

Los s-códigos se manifiestan en toda su pureza cuando nos

encontramos con novedades militares cuyo efecto real se desconoce. Cualquiera que no ha asignado un sentido a un tipo (*type*) será incapaz de identificar adecuadamente el ejemplar (*token*). Como los naturalistas ingleses que creyeron que el ornitorrinco que estaban analizando tenía que ser la broma de un taxidermista (Eco, 1997: 71), el militar que se enfrenta a un dispositivo novedoso puede perfectamente no saber cómo emplearlo o cómo defenderse de él.

La guerra es ámbito predilecto de las novedades tecnológicas: el ser humano parece siempre dispuesto a aprovechar las posibilidades de cualquier invento para aplicarlo a la violencia sobre los demás. También es uno de los ámbitos en los que tropieza una y otra vez la incompetencia, como recoge Regan: en principio hay que estudiar los ejemplares disponibles y relacionarlos con sus resultados, si es posible imaginando su potencial aun velado, de modo que los dos s-códigos entren en relación para formar un código. Pero muchos militares a lo largo de la historia han resultado incapaces de comprender el código a partir del estudio de las unidades y sus resultados, a menudo porque estaban empeñados en demostrar la perfecta eficacia de lo aprendido en el pasado.

El uso de armamento nuevo implica la ventaja que ese armamento proporciona, a lo que se suma la ignorancia del enemigo sobre las formas de defenderse de él: vale el ejemplo de las bombas volantes de Peenemünde que los ingleses no supieron identificar en sus imágenes aéreas.

Pero el armamento nuevo puede no haber generado tampoco en su usuario o inventor la capacidad de trabajar con él de un modo óptimo: es recurrente el ejemplo del tanque en la primera guerra mundial. La época de entreguerras fue un escenario especialmente dado a especulaciones sobre armas nuevas, unidades culturales a las que ningún código asignaba un significado todavía (Regan, 2007: 100-106). Las novedades introducidas en la Primera Guerra Mundial experimentaron una enorme evolución en los años siguientes, de modo que los significados adquiridos previamente se habían quedado obsoletos. Ante la falta de presupuesto o de posibilidades de utilizar en la práctica esos nuevos modelos, la polémica envolvió todos

esos avances: había quienes mantenían la eficacia de la caballería, o de la infantería lanzada en masa contra el enemigo (ignorando la superioridad de las ametralladoras); a partir del pánico desatado por los bombardeos con zeppelines, se generalizó la fe en la estrategia de desmoralizar a la población civil mediante bombardeos masivos en retaguardia, que se demostraría tan cruel como ineficaz.

Otra cuestión que generaba polémica era la competencia entre la aviación y el fuego antiaéreo de que eran capaces los acorazados. Solo cuando la aviación japonesa destruyó los modernos cruceros británicos *Prince of Wales* y *Repulse* en Malasia resultó patente que ningún barco podía enfrentarse solo a un enemigo que detentase el control del aire (Regan, 2007: 144, 331-349). Que Churchill hubiese considerado que esta era una aportación suficiente para disuadir a los japoneses de un probable ataque a la base de Singapur prueba que fue incapaz de apreciar el valor real de los barcos sin cobertura aérea.

En algunos momentos históricos, incluso, un avance técnico puede llegar a suponer una clara desventaja, si se utiliza frente a unas circunstancias que no permiten explotar sus posibilidades y que sin embargo potencian sus defectos. Las máquinas que Scott llevó al Polo Sur se demostraron menos eficientes en esas condiciones extremas que los tradicionales perros que llevaba Amundsen. El ejército estadounidense empleó en las Lomas de San Juan en 1898 un globo aerostático cuya finalidad era localizar al enemigo, pero que sirvió para que el enemigo tuviera siempre una referencia clara de su posición y pudiera disparar incluso sin ver a los soldados (Regan, 2007: 287).

Hay otro medio por el que el desarrollo de una tecnología de vanguardia puede perjudicar a sus inventores. La incorporación de una novedad es capaz de volver obsoleta toda tecnología anterior, y esto puede perjudicar especialmente al que había invertido más esfuerzo en ese desarrollo obsoleto, especialmente si permite que sus competidores se pongan al día. Este conjunto de circunstancias pudieron darse con la aparición del *HMS Dreadnought*, un acorazado inglés que revolucionó

la carrera armamentística en 1906, pero tal vez dio tiempo al Imperio Alemán a ponerse al día y competir en las nuevas circunstancias con la flota británica (Regan, 2007: 95).

## 6. CONCLUSIONES

Si bien todos los aspectos de la vida están envueltos en esa jerarquía de sistemas semióticos que Lotman llamó la semiosfera, los conflictos son capaces de exacerbar nuestra dependencia de las funciones semióticas hasta niveles que no son habituales en las fases de cooperación. Puede ser cierto, como defiende Keegan (2012), que la inteligencia no es condición suficiente para el éxito, sino que hace falta una fuerza real que apoye esa inteligencia, sea en forma de recursos humanos, armamentísticos, de posición, tácticos o morales. La incertidumbre está a la vuelta de todas las esquinas, y el conocimiento de los planes del enemigo puede ser insuficiente, como muestra ese autor con varios ejemplos entre los que destaca la defensa de Creta por los ingleses en 1941, cuando el conocimiento exacto de los planes de la invasión alemana logrado por la descodificación de Enigma no impidió que esta se realizase (Keegan, 2012: 177-222). Otros ejemplos relacionados con el espionaje en los siglos XX y XXI muestran que el avance en los medios tecnológicos no ha implicado necesariamente un mejor aprovechamiento de la inteligencia: los fallos en los bombardeos de Serbia por la OTAN o en la predicción del 11-S, o la controvertida búsqueda de armas de destrucción masiva en Irak cuestionan que el dominio tecnológico pueda garantizar el éxito.

A pesar de ello, la incuestionable dimensión semiótica del conflicto permite atender a ejemplos que quedan al margen de los procesos guiados por la cooperación, en los que la distinción entre el mensaje y los demás elementos de la comunicación no es en absoluto evidente, sino que suponen una cierta continuidad. Un nuevo modelo comunicativo puede superponerse a otros previos, pervirtiendo su orden de manera provisional o definitiva y dando lugar a nuevas ordenaciones en las que ciertas identidades pueden

asumir o declinar funciones semióticas según perspectivas vacilantes.

Estas consideraciones sugieren la tentadora idea de que la aparición de las funciones semióticas es independiente de los humanos o del mundo físico; más bien se trata de que la condición humana puede asignar un carácter semiótico a cualquier cosa, tanto a lo que rodea al individuo como lo que está en su interior y lo que comparte con los demás.

Cabe decir que las funciones semióticas aparecen de manera más o menos imprevista, más o menos voluntaria, entre actores de la semiosis que no participan en ellas en simetría. Pero hay otros elementos involucrados, no ya en el sentido esquemático de Jakobson que daba cuenta de lo que rodea al mensaje en la comunicación, sino como actores de pleno derecho, generadores de semiosis. Todos ellos generan significación y mentiras, se entrecruzan y se involucran mutuamente en juegos de sentido siempre al borde mismo de lo imperceptible y de lo inimaginable.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. (2001). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- CLAUSEWITZ, C. (2005). *De la guerra*. Madrid: La esfera de los libros.
- DIJK, T. A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (1997). *Kant e l'ornitorrinco*. Milán: Bompiani.
- \_\_\_\_ (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FABBRI, P. (2011a). "Semiotica e camouflage". En *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, L. Scalabroni (ed.), 11-25. Pisa: Edizioni ETS (también en [http://www.paolofabbri.it/saggi/semiotica\\_camouflage.html](http://www.paolofabbri.it/saggi/semiotica_camouflage.html) [27/03/2018]).
- \_\_\_\_ (2011b). "Logistica, la sintassi della guerra". En *Alfabeta2* 14,

- noviembre 2011 (también en <http://www.paolofabbri.it/articoli/logistica.html> [27/03/2018]).
- FABBRI, P. y MONTANARI, F. (2007). “Le forme nuove del warfare e la circolazione di modelli fra semiotica, strategica e letteratura spionistica”. En *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascari (eds.), 249-259. Roma: Meltemi editore (también en [http://www.paolofabbri.it/saggi/forme\\_nuove\\_warfare.html](http://www.paolofabbri.it/saggi/forme_nuove_warfare.html) [27/03/2018]).
- FUSSELL, P. (2003). *Tiempo de guerra. Conciencia y engaño en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Turner.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- JULLIEN, F. (1999). *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela.
- KEEGAN, J. (1995). *Historia de la guerra*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (2012): *Inteligencia militar. Conocer al enemigo, de Napoleón a Al Qaeda*. Madrid: Turner.
- LASKER, E. (2003). *Lucha*. La Roda: Merán.
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, J. (1979). “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”. En *Semiótica de la cultura*, J. M. Lotman y Escuela de Tartu, 41-66. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, J. y USPENSKIJ, B. A. (1979). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. En *Semiótica de la cultura*, J. M. Lotman y Escuela de Tartu, 67-92. Madrid: Cátedra.
- MARÍN, F. A. (2004). *Engaños de guerra. Las acciones de decepción en los conflictos bélicos*. Barcelona: Inédita.
- MARIN, L. (2012). “Lógicas del secreto”. *Revista de Occidente* (Madrid: Fundación José Ortega y Gasset), en <http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2013/01/L%C3%B3gicas-del-secreto.pdf> [27/03/2018].
- REGAN, G. (2007). *Historia de la incompetencia militar*. Barcelona:

Crítica.

SHERMAN, W. H. (2012). “Cómo hacer que cualquier cosa signifique cualquier cosa”. *Revista de Occidente* (Madrid: Fundación José Ortega y Gasset).

Recibido el 27 de marzo de 2018.

Aceptado el 13 de julio de 2018.

***PATHOS Y BATHOS EN EL GROTESCO***  
**ESPECTÁCULO DEL MUNDO:**  
**UN ANÁLISIS DEL TEATRO DE HILDA HILST**

*PATHOS AND BATHOS IN THE GROTESQUE*  
SPECTACLE OF THE WORLD:  
AN ANALYSIS OF THE THEATRE OF HILDA HILST

**Alva MARTÍNEZ TEIXEIRO**

Universidade de Lisboa

alvamenteixeiro@campus.ul.pt

**Resumen:** Este artículo pretende situar las obras de Hilda Hilst en el panorama de la dramaturgia brasileña del período de la dictadura, evaluando sus preferencias temáticas y procedimientos dramáticos, dando especial énfasis a la importancia de lo grotesco. Además, este estudio analiza la originalidad de las obras dramáticas de Hilst, destacando la cautelosa distancia existente entre su filosofía estética y los elementos fundamentales de su universo literario —opresión, crueldad, alienación y obscenidad— y cualquier tendencia o etiqueta contemporánea.

**Palabras clave:** Grotesco. Teatro. Brasil. Hilda Hilst. Dictadura.

**Abstract:** This article intends to place Hilda Hilst's plays in the panorama

of Brazilian dramaturgy during the dictatorship period, evaluating thematic choices and dramaturgical procedures, with a strong focus on the importance of the grotesque. Also, this study analyses the originality of Hilst's dramatic works, noting the cautious distance of her aesthetic philosophies and the fundamental elements of her literary universe — oppression, cruelty, alienation, obscenity— from any contemporary trends or labeling.

**Key Words:** Grotesque. Theatre. Brazil. Hilda Hilst. Dictatorship.

*Il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo,  
e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare  
alcune informazioni su se stesso.*  
(Italo Calvino)

## **1. LA DRAMATURGIA HILSTIANA EN EL PANORAMA TEATRAL BRASILEÑO**

Después del intenso proceso de estudio y revaluación de su obra iniciado en los últimos años, la escritora brasileña Hilda Hilst (1930-2004), autora de más de cuarenta libros de poesía, teatro y prosa, es considerada una de las escritoras en lengua portuguesa más importantes del siglo XX.

La singular carrera de esta autora, que nunca se ajustó a ningún movimiento literario, se caracteriza por un trabajo culto y delicado, dedicado a expresar diferentes problemas filosóficos y morales, relacionados con los posibles lazos del hombre con la divinidad y la eternidad o con su opuesto, con el absurdo existencial y social contemporáneos.

A partir de 1967, iniciando una pausa en su producción poética, a la que había dedicado los quince primeros años de su carrera, Hilda Hilst escribió en tres años sus ocho piezas teatrales para, posteriormente,

publicar, en 1970, su primera obra de ficción, de marcado carácter experimental. La razón de ese breve, pero intenso, contacto con el género teatral fue, según la autora, su deseo de establecer un contacto directo con el público, convirtiéndose en una de las autoras pioneras en el panorama teatral brasileño, en el que en la década de 1960 comenzaba a surgir un teatro escrito por mujeres, pues, como destaca Elsa Cunha de Vincenzo, las formas literarias *silenciosas* ya no eran suficientes y, al lado de la poesía y la ficción, comenzaba a aparecer el teatro, en una de las primeras acciones de las escritoras para apropiarse del espacio público (Vincenzo, 1992: 22).

Hilst confiaba en el poder expresivo de su obra teatral y en su capacidad para despertar al público brasileño y cambiar la situación del país, dominado desde 1964 por la dictadura militar. Su arma era un teatro de inspiración lírica que, gracias a la libertad del lenguaje poético y a un acertado uso de lo grotesco para reproducir de modo extrañado una época de crisis, podría revelar la hipocresía y la opresión típicas de los totalitarismos contemporáneos.

Así, la escritora escribe entre 1967 y 1968 las obras dramáticas *A empresa* (*La empresa*), *O rato no muro* (*El ratón en el muro*), *O visitante* (*El visitante*), *Auto da barca de Camiri* (*Auto de la barca de Camiri*), *O novo sistema* (*El nuevo sistema*) y *As aves da noite* (*Las aves de la noche*) para, finalmente, en 1969, después del endurecimiento del régimen militar, crear *O verdugo* (*El verdugo*) y *A morte do Patriarca* (*La muerte del Patriarca*), recibiendo la primera de esas dos piezas el premio Anchieta, uno de los más importantes de la dramaturgia brasileña del período.

Después de ese intento vehemente de comunicarse con el público de su país, parece que la autora paulista abandonó la escritura teatral, pero no la compleja visión de la condición humana presente en ella y en toda su obra literaria: trágica, pesimista y, frecuentemente, dominada por un poderoso sentimiento de extrañeza e inconformismo ante la falta de sentido de la existencia humana en todas sus dimensiones.

Probablemente, la autora, profundamente sensible a la recepción minoritaria de su compleja obra literaria —fue tachada por algunos críticos

de megalómana por sus polémicas actitudes y declaraciones públicas—, decidió abandonar la escritura dramática movida por el desengaño que le provocó la insuficiente atención del teatro profesional brasileño que, en aquel período difícil, dio prioridad a los textos más explícitamente comprometidos, secundarizando la propuesta hiltiana que, en esa época, fue objeto de un número menor de representaciones, aunque sobresalientes.

Como señala el profesor Décio de Almeida Prado, las circunstancias históricas determinaron las preferencias de la comunidad teatral. Esta, durante los años anteriores y posteriores al advenimiento de la dictadura, dominada por las facciones más “combativas”, se reconoció en la dramaturgia abiertamente política, aún más que en la social (Prado, 2001: 97), a pesar de la fuerte censura dominante en el país desde la anterior dictadura, el denominado Estado Novo (1937-1945), que intentó controlar la actividad teatral del movimiento nacionalista y vanguardista surgido en la década de 1920 e influenciado por la vanguardia europea, importada por los numerosos artistas extranjeros que llegaron a Brasil huyendo de la persecución política y/o religiosa sufrida en Europa:

*[...] the theatre was censored and restrained in this long period, even in the years of democracy (1946-1963), so that the authors who did the national theatre during the period had their artistic production hard pursued and restricted by censors. The justification for this persecution is that censorship, after the Estado Novo of Vargas, began to be made by a state bureaucratic apparatus constituted and dedicated to surveillance of theatrical artistic production. This mechanism was not dismantled in the following decades. On the contrary, both the democratic and military governments that took power in 1964 used it. If in the periods of exception, the major focus of the censors was against the political orientation of the pieces, in less difficult times the most censored themes were of moral, religious and social background (Costa y Sousa Júnior, 2018: 63).*

Sorprendentemente, pese a la inusual estabilidad, raigambre y eficiencia de la censura en el país latinoamericano, el teatro brechtiano fue el que dominó gran parte de las estéticas dramatúrgicas —principalmente, de las preferidas por el teatro profesional— en la segunda mitad del siglo. La lucha de clases presente, por ejemplo, en *Revolução na América do Sul* (*Revolución en América del Sur*, 1960) de Augusto Boal o en *Gota d'água* (*Gota de agua*, 1975) de Chico Buarque y Paulo Pontes, así como la transfiguración del contexto político-social en esta última, se oscurecen y se distancian radicalmente de la realidad en la obra hilstiana a través de la sublimación y, con frecuencia, de su opuesto, lo grotesco: en esta, la profunda humanidad de los protagonistas es elevada y transmutada en verdad ontológica y social, mientras que los antagonistas son reducidos a portavoces de la alienación y la crueldad.

El teatro hilstiano es, por lo tanto, singular en el campo teatral brasileño, tanto en relación con la matriz épica brechtiana, como con la vertiente realista que caracterizaba, entre otras, la producción teatral de la emergente dramaturgia escrita por mujeres. De hecho, el de Hilst es un teatro simbólico, intelectual y más violento, con un universo dramático concebido como oposición entre las dos fuerzas que para la autora dominarían la realidad: el principio de autoridad y el principio de libertad. En casi todas sus obras la escritora situó en primer plano los que para ella eran las dos grandes propuestas modernas en defensa de la igualdad y la justicia: el cristianismo y el progresismo, ambas frustradas por el fanatismo, representado, con frecuencia, de modo notablemente grotesco. En la mayoría de las obras de Hilst, el hombre de la Iglesia se convierte en un puritano dominado por la compulsión de reprimir y castigar. Su opuesto, el hombre del Progreso, es retratado como un represor maquiavélico que oculta, bajo el aparente compromiso civilizador, un impulso catequizador inflexible.

## 2. LA PRESENCIA DE LO GROTESCO EN EL TEATRO HILSTIANO

De acuerdo con lo dicho anteriormente, en este artículo, pretendemos estudiar el arte subversivo de Hilda Hilst, centrándonos en el análisis de las obras en las cuales la presencia de lo grotesco es central, es decir, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema*, *As aves da noite* y *A morte do Patriarca*, y realizando, de modo complementario, incursiones puntuales en otras piezas, pues cierta deformación grotesca está presente en todas ellas con la misma finalidad, la sátira de los sistemas totalitarios.

Se trata, por lo tanto, de un grotesco utópico, pues “es puesto en circulación por ser partidario del avance democrático de los derechos sociales: con un discurso liberatorio pone en cuestión determinadas convenciones y ofrece al público una reflexión sobre otros mundos posibles” (García-Pascual, 2012: 15), pero no de un grotesco solar o jocoso, pues en él nunca predomina la risa festiva. La primera pieza de la autora donde lo grotesco es relevante, *Auto da barca de Camiri*, se orienta hacia el ámbito de la carnavalización, pero, posteriormente, las otras obras divergen, optando por el humorismo trágico, no carnalesco, donde ciertos elementos grotescos subrayan la abyección y el absurdo imperante, existiendo, de hecho, ciertos paralelismos, con el teatro de la crueldad artaudiano.

De todos modos, a pesar de esa diferencia, incluso esa primera obra referida es, como las otras, notablemente trágica, pues como fue indicado por Jan Kott, “le grotesque adopte les schémas dramatiques de la tragedie et pose les mêmes questions fondamentales” (Kott, 1978: 119), variando apenas en todas ellas, como veremos, la diferente intensidad de lo grotesco y del uso de algunas de sus técnicas y elementos, como el sarcasmo, la hiperbolización, la corporeización, la deshumanización, la reificación, la desrealización escénica o lo escatológico.

## 2.1. La sátira carnavalesca del *Auto da barca de Camiri*

*Auto da barca de Camiri* es la obra en la cual el retrato simbólico de la realidad está más claramente dominado por la irreverencia de la farsa y del “principio de deformación”, esencial en lo grotesco (Pavis, 1998: 247), en detrimento de un lirismo metafísico evocado secundariamente por el protagonista *in absentia*, el Che Guevara.

En la obra, el trágico capítulo de la Historia de América Latina protagonizado por el revolucionario asesinado es el punto de partida de una sátira que se proyecta hacia lo universal y en la cual lo grotesco, por inhumano, se filia a lo escatológico.

En realidad, la única referencia (alusiva) a la muerte del insurgente argentino es el topónimo Camirí, presente en el título, pues el comandante nunca es llamado por su nombre. En la obra él es el Hombre, uno de los diversos representantes en el teatro hilstiano del héroe sacrificado y caracterizado por un aura casi religiosa, evocando la inequívoca concepción que tiene la autora de la revolución: una manifestación pura de la humanidad cuyo resultado sería la proclamación de la hermandad entre los hombres.

La acción dramática se inicia así *in media res*, con el protagonista ya ausente de un juicio que, una vez muerto ese posible redentor, tiene como objetivo confirmar y atestar que, en realidad, ese hombre asesinado nunca existió. Cabe señalar que la clasificación de la pieza como auto evoca dos posibles filiaciones respecto del género dramático medieval y renacentista e, igualmente, respecto del juzgamiento kafkiano: ambos modelos coexisten en esta obra en la cual, si el motor de la acción carece de sentido y evoca la inaccesibilidad de la ley, también permite una lectura moralizadora de los abusos de la autoridad, simbolizando el mal que, para mantener el poder, es capaz de falsificar la Historia.

En este sentido, para hacer patente la naturaleza despropositada y deforme de la omnipotencia de los representantes de la ley, el espacio en que tiene lugar el juicio es severo, estando dominado por “símbolos

enormes de justiça” (Hilst, 2008: 185), como la puerta por la cual entran los jueces, “rebuscada, grotesca” (Hilst, 2008: 185), en contraposición con la pequeña puerta destinada a los testigos.

Ese contraste caricaturesco se ve además reforzado gracias a una llamada de atención sobre la materialidad del cuerpo de los jueces, que sirve a Hilst para rebajar hasta la abyección el principio consagrado de la justicia, pues a pesar de que las didascalias informan de que los miembros del tribunal se mantienen “formalísimos” (Hilst, 2008: 196), son sorprendidos por el primer testigo que entra en la sala en calzones. Los jueces, viendo peligrar el poder que les confiere, no su moral o su equidad, sino la ritualidad a la que se ve reducido el sistema legal abusivo que representan, piden al testigo, alarmados, que abandone la sala, a lo que ese testigo, el Trapecista, responde que la situación embarazosa no tiene importancia, porque los jueces siempre serán jueces: “Da matriz (*aponta o sexo*) / à morte”<sup>1</sup> (Hilst, 2008: 193).

En una técnica de contraste, en oposición al ascetismo del protagonista *in absentia* —un fallido redentor— y de sus defensores —el Prelado, el Trapecista o el Pajarero, que de un modo u otro representan una vida orientada también hacia las alturas—, desde el principio es destacada la importancia excepcional que tiene en el comportamiento y el pensamiento de los dos jueces lo material y lo corporal. Además de esa fugaz imagen asociada a la sexualidad, ambos basan su modo de proceder en la corte en una premisa, la de que los testigos son siempre infectos (Hilst, 2008: 189), una idea que dominará la representación, pues en una de las didascalias la autora advierte que, durante la obra, los jueces deben mostrar el desagrado que les provocan los testigos tapándose la boca con un pañuelo. Esa visión de la repulsa provocada por el pueblo, menospreciado, es reforzada por uno de los diálogos mantenido entre los jueces, fuertemente marcado por

---

<sup>1</sup>“Desde la matriz (*señala el sexo*) / hasta la muerte”. Como en esta ocasión, a lo largo de estas páginas, a fin de facilitar la lectura, traduciremos libremente y respetando las peculiaridades estilísticas y rarezas expresivas de la autora, los fragmentos citados de las piezas teatrales de Hilda Hilst.

la metateatralidad y en el que, no sin cierta ironía, el Juez Joven y el Juez Viejo hablan sobre la naturaleza escatológica de la contemporaneidad y, por consiguiente, del necesario carácter escatológico del arte dirigido al público contemporáneo:

*JUIZ JOVEM: Tem razão. Tem razão. Os homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja (vira-se para a platéia) Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas naquilo que quase sempre convencionalmente chamamos de bacia. Enfim (curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro), esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores, que dia a dia é mais freqüente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social [...]. É preciso um outro prato para o vosso paladar tão delicado. (vira-se para o velho) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente.*

*JUIZ VELHO: Comparada com o quê?*

*JUIZ JOVEM: Com tudo! Com tudo!*

*JUIZ VELHO: Ah, talvez bem pensado porque...*

*JUIZ JOVEM: Porque tudo o que se compara, se entende. E se transforma em conflito sempre eminente.*

*JUIZ VELHO: Tudo isso é bom para o teatro. Fale merda para o povo e seja sempre novo<sup>2</sup> (Hilst, 2008: 189).*

---

<sup>2</sup>“JUEZ JOVEN: Tiene razón. Tiene razón. Los hombres son seres escatológicos. Ese tema es perfecto para discutir. Mire (*se gira hacia la platea*) Escatología, seguramente los señores sabrán lo que es: nuestras dos o tres o más porciones matinales expulsadas en aquello que casi siempre convencionalmente llamamos palangana. En fin (*curva la mano en dirección a la boca y la extiende en dirección al trasero*), ese entrar y salir. Para vencer su ocio, que día a día se vuelve más frecuente, no bastará hablar sobre el poder, la conducta social [...]. Es necesario otro plato para un paladar tan delicado como el suyo. (*se gira hacia el viejo*) ¿Y si pensásemos en un tratado de escatología comparada? Nada más actual y más urgente.

JUEZ VIEJO: ¿Con qué se compararía?

De acuerdo con los jueces, la escatología sería la única realidad comprensible e interesante para una colectividad que, según su visión maniquea del mundo, se caracterizaría por su atrofia y estupidez. Siguiendo un raciocinio basado en el antagonismo necesario, esta concepción reaccionaria, revela, como en muchos otros personajes grotescos, una conciencia muy deficiente del Otro y del mundo circundante como entidad y espacio tendentes a la diferencia (Mariano, 2005: 61). La autora, por lo tanto, hace que sus protagonistas razonen, moralicen y expliciten los valores funestamente universalizantes de este episodio histórico deformado gracias a un lúcido e irreverente recurso a lo grotesco, que ilumina la tensión que inspira la obra, la lucha entre dos planos escatológicos que, a pesar de la homonimia, son claramente diferenciados gracias a las aclaraciones del Juez Viejo: “um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo” (Hilst, 2008: 191).

Así, por intermedio de lo grotesco y lo disforme del imaginario escatológico, Hilst revela la tensión que sacude los cimientos de la contemporaneidad: la tensión entre la elevación y la grandeza de la fraternidad y la bajeza de la alienación que los jueces atribuyen al pueblo, pero que, en realidad, es una proyección de la indiferencia del cesarismo que ellos representan, cesarismo del que son emblemas su carnalidad y materialismo.

Se trataría, en lógica consecuencia, de un perfecto ejemplo de cómo las distorsiones grotescas pueden ser útiles “en calidad de pervertida literatura edificante” (Kayser, 2010: 220) en el grotesco moderno estudiado por Wolfgang Kayser, quien, como Hilst, comprendía vida y

---

JUEZ JOVEN: ¡Con todo! ¡Con todo!

JUEZ VIEJO: Ah, tal vez esté bien pensado porque...

JUEZ JOVEN: Porque todo lo que se compara, se entiende. Y se transforma en conflicto siempre inminente.

JUEZ VIEJO: Todo eso es bueno para el teatro. Dígame mierda al pueblo y sea siempre novedoso”.

muerte como separadas; razón por la cual, a pesar de las críticas de Bajtín a Kayser, nos serviremos *ad hoc* de propuestas e ideas de ambos, con el fin de comprender mejor la compleja y heterogénea propuesta de la autora brasileña. En fin, se trata de una propiedad, la edificación, que, para existir, necesita que la deformación metamórfica y desintegradora no sea extrema, para que el modelo referencial, previo al desvío subversivo, sea fácilmente identificable por el espectador, pues, parafraseando la afirmación realizada por Umberto Eco en su *Segundo diario íntimo*, para que la transgresión tenga éxito es necesario que se perfile sobre un fondo de normalidad.

De este modo, el sentido común es representado por los personajes-testigos, que son los únicos que desean demostrar la existencia del Hombre, contradiciendo el propósito del tribunal y las absurdas objeciones presentadas por otro de los testigos. De su mano, nos adentramos en el grotesco mundo del juicio, dominado por discursos que buscan la risa carnavalesca a partir de asuntos terribles, fácilmente reconocibles por el público, por ser universales, como la intransigencia, demostrada por los jueces, que obligan a los testigos a demostrar la existencia de su redentor de modo empírico.

Se trata de un episodio muy similar al protagonizado por los miembros de otro tribunal, en este caso religioso que, en una pieza anterior, *A empresa*, piden a una joven reformadora, América, que demuestre en una pizarra la existencia del Dios en el que ella cree, diferente de aquel que ellos adoran. Deidad que es retratada por la autora a través de una retórica del sacrificio notablemente grotesca, condensada en la historia, numerosas veces relatada por los religiosos, de una santa que besaba las heridas de los leprosos. Para América esa concepción de la religión es demencial, repulsiva y macabra, porque sus creencias son radicalmente divergentes: para ella, Dios era un hombre honesto, caracterizado por el Amor al prójimo y no por la morbidez.

En fin, como los declarantes del *Auto da barca de Camiri*, América es obligada a intentar probar sus certezas con relación a la existencia de ese Dios humanitario y elevado que, como el Hombre, el tribunal prefiere

considerar imposible e irreal. Esto es así porque los representantes del poder solamente aceptan y comprenden lo material, como explicita expresamente la fe ciega en la Técnica del Inquisidor, uno de los miembros del tribunal de *A empresa*. Una ofuscada creencia que se demuestra con la ecuación “trabalhar para comer, comer para trabalhar” (Hilst, 2008: 84) que pretende resumir la vida utilitaria y embrutecida deseada para su rebaño, sirviéndose de un *diktat* que, de cierto modo, anticipa la visión escatológica del pueblo presentada por el Juez Joven del *Auto da barca de Camiri*.

Nos situamos, por lo tanto, ante un discurso que es reflejo de un pensamiento basado en una concepción deformada del racionalismo y del pragmatismo contemporáneos, una lógica que se exagera en el raciocinio de otro de los testigos, significativamente, el único que, según los jueces, es decente y no huele, el agente funerario que vive de la muerte ajena. El pensamiento de este personaje refleja el paroxismo de la moralidad invertida que domina las obras y que, como mecanismo distópico, se orienta hacia lo grotesco gracias al utilitarismo *nonsense* que defiende durante el juicio. Cuando el Pajarero relata, como muestra de la existencia y trascendencia del Hombre, que este había resucitado un pájaro, el Agente niega vehementemente esa prueba, no porque tema el virtuosismo revolucionario del Hombre, materializado en ese pequeño milagro, sino porque la resurrección disminuiría su negocio de venta de ataúdes.

Hilst nos sitúa así ante una degradación de lo sublime, materializada en la exposición del Agente, en el cual lo *alto* y lo *bajo* se confunden, en el sentido apuntado por Bajtín para la parodia moderna, donde la “ambivalencia regeneradora” de la degradación es sustituida por “un carácter exclusivamente negativo” (Bajtín, 2002: 26).

Así, el razonamiento del Agente es dominado por el principio del absurdo desarrollado con una lógica paradójica, consistente en partir de una premisa absurda y desarrollar un raciocinio perfectamente congruente, organizado en una *gradatio*, en el que, finalmente, el personaje, que vigila al Trapecista, esperando que muera cuando da saltos altos, propone a los

jueces que todo aquel que muera, sea hombre o pájaro, de modo definitivo o no, deba comprar un ataúd (Hilst, 2008: 208).

En esta distorsión tragicómica de la realidad, los personajes de los Jueces y del Agente evocan dos de los elementos paradójicos de la naturaleza humana, propios de lo grotesco: una primera contradicción, lógica, que nos lleva al ridículo, al afirmar que los hombres racionales son irracionales —como demuestran los jueces al exigir, como requisito para admitir su existencia, una prueba empírica de la realidad de un hombre que, por su condición de líder, formaba parte activa y visible de la sociedad—, mientras que el horror surge de una segunda contradicción, ética (Meindl, 1996: 15), presente en la consideración de que los hombres son inhumanos, como demuestra la violencia del sistema con el Hombre o la ambición desmedida del Agente.

En ese grotesco tiempo de desamor y lamento (Hilst, 2008: 187) del que nos habla el Trapecista —que observa los acontecimientos y el mundo desde lo alto, como el gimnasta de Kafka— todavía existen razones para la esperanza, porque, aunque no apoye activamente la defensa del Hombre, en un primer momento, la actitud crítica del pueblo contradice la imagen que los jueces tienen de él. La irrupción del pueblo con sus cantos en el paisaje apocalíptico de la tiranía del pragmatismo despótico, miniaturizado en el juicio, parece evocar lo carnavalesco, pues a pesar de no tratarse propiamente de una celebración del Carnaval, los cantos del coro popular, colectivo y genérico traen a la imaginación la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, permitiendo la libre expresión de opiniones discordantes característica de esa desatada festividad. A pesar del disgusto que la entrada impetuosa del pueblo en la sala provoca en los jueces que, nuevamente, se tapan la nariz, en apariencia, el contacto es más libre, pues, pese a que las jerarquías se mantienen, el pueblo, transgresor, osa decir lo que piensa:

*Ai, coisa complicada*  
*São os da cidade*

*Os que vêm dizer*  
*Se o homem que a gente vê*  
*É de verdade ou não* (Hilst, 2008: 194).

La influencia de la cosmovisión carnavalesca, por lo tanto, evoca aquí la noción de la discursividad dialógica teorizada con relación a lo grotesco por Bajtín. En ese momento en que el tribunal se convierte en la plaza pública, el pueblo-coro, explicita en su primera intervención su visión crítica de los eventos para, después, en la segunda canción interpretada en la corte, poner de manifiesto la consciencia del papel que le cabe en ese mundo al revés, farsesco, un papel, dicho sea de paso, que no sabemos si acepta o no:

*Homem que a gente vê*  
*Mas ninguém quer*  
*Que se veja*  
*Ai, chupa o meu mindinho*  
*E assim tu me distrai*  
*E eu não vejo nada*  
*Além do meu mundinho* (Hilst, 2008: 194).

Esta nueva intervención del pueblo constituye un perfecto ejemplo de la tendencia notable de lo grotesco hacia la entropía (Mariano, 2005: 60) y un evidente paradigma de cómo, por causa de esta especial capacidad perceptiva, esta categoría “is fundamentally allied to becoming, to motion as opposed to being” (Meindl, 2005: 9). Así, no sabemos si en la miniatura de esa época ignorante y oscura —materializada en la vulgaridad del lenguaje del pueblo— que Hilst nos presenta en esta obra observamos el retrato de un pueblo irónicamente crítico o un retrato formado apenas por contorsiones y movimientos de títeres; dicho de otro modo, no somos capaces de discernir si el personaje colectivo es reducido ya a una sombra o silueta de fácil manipulación, como sucederá, de hecho, en otras obras de

la autora, en que la representación del pueblo se oscurece, oscilando entre la alienación y la crueldad.

En este reverso delirante de la realidad, la autora utiliza la risa para provocar al espectador, situándolo dentro de los márgenes de la convivencia perturbadora del humor y la tragedia que caracteriza lo grotesco:

*The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humour and horror, glee and gloom (Meindl, 2005: 7).*

Así, la escena carnalesca es sofocada por la violencia del sistema: durante buena parte de la obra, el ruido de metralletas y revólveres ratifica las intervenciones de los jueces sobre la Ley, hasta que, finalmente, esos mismos disparos ponen fin a la invasión del pueblo y a su testimonio subversivo. Así, aunque el Juez viejo hable del hedor de los testigos (Hilst, 2008: 189), son los representantes de la autoridad los que son más claramente dominados por la escatología mundana.

Como indica Patrice Pavis, “al igual que la distanciamiento, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete toda la comprensión del espectáculo” (Pavis, 1998: 247), permitiéndonos entender mejor, gracias a la tendencia estructural a la deformación, cómo, en ese mundo deformado, reflejo del nuestro, la escatología teológica es asfixiada y acallada por una escatología corporal. Un conjunto de creencias que alcanza su punto álgido con la matanza de los declarantes y con la simbólica moción de los jueces para, resuelto el problema, ir a comer, en una propuesta que, como otras referencias similares, es una grotesca metáfora de las relaciones de depredación que dominan la dramaturgia hilstiana.

## **2.2. Las tenebrosas distopías de *As aves da noite*, *O verdugo*, *O novo sistema* y *A morte do Patriarca***

Si, como afirmó Genette, lo cómico es lo trágico visto de espaldas, según este principio, podemos comprender algunas de las imágenes asociadas a la comida y a la satisfacción de otras necesidades básicas del ser humano, presentes en obras como *As aves da noite*, *O verdugo*, *O novo sistema* o *A morte do Patriarca*, en las que la representación de la naturaleza escatológica del hombre social adquiere contornos tenebrosos.

### *2.2.1. El retrato del nazismo y la experiencia de lo abyecto en *As aves da noite**

De esta manera, la siguiente distopía teatral concebida por Hilst se basa en el terrible espectáculo mortífero del nazismo, a través del cual la autora llega a la abyección más absoluta. A obra *As aves da noite* representa la tentativa más radical de la dramaturga paulista en su empeño por examinar el lado más oscuro de la naturaleza humana, abordando el problema de la falta de humanidad de ciertos seres (humanos) para presentar a su público una perturbadora, pero completa, imagen del hombre.

En esta pieza, la imagen de las aves de la noche evoca la siniestra figura de los guardias de las SS que vigilaban las celdas de Auschwitz. Como la autora explica en una nota inicial, la obra se inspira en un hecho real, ocurrido en 1941 en aquel tristemente famoso campo de concentración, donde, como castigo por una fuga de presos, los guardias escogen, de modo arbitrario, a cinco prisioneros para que expíen las culpas de cinco fugitivos, encerrándolos en el denominado *Sótano del Hambre*, una celda donde agonizarían por efecto de la inanición hasta la muerte. Ante la desesperación de uno de los presos elegidos, el padre franciscano Maximilian Kolbe se ofrece para sustituirlo, siendo encarcelado con los otros presos hasta la muerte.

Así, la autora concentra en un espacio claustrofóbico aquello que consideramos imposible, intolerable, inconcebible: la representación de las últimas horas de tortura y sufrimiento de los cinco condenados permite a Hilst, por un lado, reflexionar sobre la naturaleza del mal o sobre la existencia de Dios y, por otro lado, enfrentarnos a lo abyecto, a través de los discursos de esos agónicos protagonistas, principalmente de las reflexiones del padre franciscano.

Cuando la obra comienza, los condenados llevan ya algún tiempo en la celda y, por lo tanto, se nos muestran rebajados a una condición animalesca, pues, una vez superado el límite de la resistencia humana, solo resta el desespero o la santidad (Hilst, 2008: 235). En esa situación extrema, uno de los prisioneros, el Estudiante, proclama que el hombre es voraz, una afirmación de una realidad que si es asumida por el hombre — en este caso, por el público de la obra teatral— lo aniquila y, ante la cual, la idea de la abyección funcionaría como un salvavidas (Kristeva, 1982: 2).

Un auxilio que la dramaturga —auténtica *traumaturga*— nos quiere negar, insistiendo, sin lenitivos, en la idea de la atrocidad humana, resumida en la idea de que Hitler —única figura histórica explícitamente referida en todo el teatro de Hilst— es la otra cara de cada uno de nosotros (Hilst, 2008: 279). La obra de Hilda Hilst, una autora traumatizada por la vileza humana, sería, en consecuencia, un instrumento privilegiado de representación de las crisis y de los más íntimos y más serios apocalipsis del ser humano contemporáneo, como fue señalado por Julia Kristeva respecto a las obras de autores *poseídos* por la abyección (1982: 208).

En este sentido, en una entrevista concedida en 1977 a un importante periódico de su país, el *Estado de São Paulo*, y parcialmente reproducida en el estudio *Um teatro da mulher*, la escritora brasileña significativamente afirmaba:

*Eu lido com situações limites do homem, o que implica explorar todas as grandezas e debilidades, seguranças e dúvidas. É como se o que sempre se trata como 'espírito' no abstrato —reverenciado*

*a distância ou menosprezado no imaterial— ganhasse um corpo com vísceras. É aí que eu quero perscrutar e é, para mim, uma busca apaixonante que se traduz numa linguagem*<sup>3</sup> (Vincenzo, 1992: 44).

Como prueba de ello, la atrocidad de los guardias de las SS es compartida por un personaje diferente, un personaje problemático desde el punto de vista moral, la Mujer. Se trata de una de las presas encargadas de la limpieza de las cámaras de gas que confiesa a los prisioneros y al público que, cada vez que cumple su tarea, siente una inmensa alegría por no ser ella uno de los muertos de lo que denomina una matanza (Hilst, 2008: 277), que describe como una pirámide de sangre: “eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (Hilst, 2008: 266).

A pesar de que el franciscano intenta convencerla de que es un ser humano igual a los demás, pues las ganas de vivir son muy fuertes y cualquiera haría lo mismo en su lugar, el Carcelero, uno de los SS, se pregunta cómo esa mujer puede vivir y comer después de participar regularmente en ese espectáculo apocalíptico, provocando su desesperación y motivando que suplique por su salvación, mientras reconoce el asco que siente de sí misma.

En este sentido, es de destacar el predominio excepcional que tienen en la obra la corporalidad y la materialidad, asociadas, no a la vida, sino a la agonía y a la supervivencia, a través de las imágenes hipertrofiadas de los cuerpos y de la satisfacción de las necesidades alimenticias y sexuales, aniquilando el inestable equilibrio entre lo risible y lo trágico presente en la obra anterior. Esa exacerbación de lo trágico grotesco es subrayada por el fortísimo contraste existente entre esa corporalidad atroz y el ascetismo

---

<sup>3</sup>“Yo me enfrento a las situaciones límite del hombre, lo que implica investigar todas las grandezas y debilidades, certezas y dudas. Es como si aquello que siempre se trata de modo abstracto como ‘espíritu’ —venerado a distancia o despreciado por inmaterial— adquiriese un cuerpo con vísceras. Es ahí donde quiero indagar y es, para mí, una búsqueda apasionante que se traduce en un lenguaje”.

y la calma del protagonista, el padre Maximilian, incomprensible para los demás personajes, que, significativamente, se preguntan si él es un hombre hecho de carne (Hilst, 2008: 247).

Frente a la experiencia de penitencia contemplativa del protagonista, las imágenes de grotesca dureza de la muerte y de la, aún más trágica, vida en el campo de concentración y en las cámaras de gas parecen dialogar con las obras de otros artistas que, como la autora brasileña, sintieron la necesidad de expresar su visión sobre el Horror contemporáneo a través del arte. Desde este punto de vista, el carácter obscenamente grotesco de la escena de la Mujer comiendo, inmediatamente después de abandonar el paisaje dantesco de las cámaras del horror, puede ser iluminado por la evocación de los grabados de la serie *La guerra* de Otto Dix, que plasman su experiencia durante la I Guerra Mundial. Marcados por un provocador culto al horror, entre los dibujos de esa serie del pintor expresionista alemán, podemos encontrar, igualmente, la abyección representada por el retrato de personas que, como la Mujer, comen al lado de los muertos.

Como Dix, Hilst se sirve de diversos recursos de la construcción acumulativa de lo grotesco para presentar al público una miniatura del paisaje desolador de una humanidad inhumana, cuya vida se limita a la más terrible supervivencia; de tal manera que la presencia de lo grotesco corporal ocupa todo el espacio en la obra, inclusive las acotaciones, en las que la autora indica:

*Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo.*

*Frases assim, por exemplo:*

— *assim, segura mais firme*

— *abre mais*

— *a cadela não abre [...]* (Hilst, 2008: 286).

El público, los potenciales espectadores de la obra, son abandonados ante la pura experiencia de la atrocidad representada por estas imágenes,

sin lenitivos, sin retóricas y sin explicaciones, pues, como era mostrado, pero de modo diverso, en el *Auto da barca de Camiri*, “el artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo” (Kayser, 2010: 312). En este sentido, también la experiencia de inmersión en ese mundo deforme y sin sentido es radical en todos los sentidos posibles, pues, como el Carcelero le dice al padre franciscano, “aquí você já é a morte, tudo que você fala é a morte que fala” (Hilst, 2008: 257). Y, en efecto, todo es sofocado por la muerte, hasta la grotesca imagen de Dios, oscilante entre un Dios muerto y un Dios perverso y masoquista. Se trata de un Dios que, según uno de los condenados, duerme un sueño tan profundo que ya tiene unos párpados rígidos que nunca más se abrirán, o de un Dios que, según el Carcelero, si escoge para sí mismo el martirio, tiene que ser un ser insaciable, para el que ningún sacrificio será suficiente (Hilst, 2008: 277).

En ese mundo, del cual hasta los dioses han desertado, aquellos que detentan el poder se inspiran en lo demoníaco, disfrutando del sufrimiento y la aniquilación de los opositores, como demuestra la grotesca jocosidad de uno de los guardianes de la celda de la muerte que, ante el sacrificio voluntario del franciscano, después de calificar el gesto como conmovedor y de reírse, le ofrece al protagonista una corona de alambre de espino.

### 2.2.2. *La miniatura futurista del totalitarismo de O novo sistema*

El paroxismo de ese horror, de esa *terribilità* ridículamente extravagante está presente, igualmente, en la pieza *O novo sistema*, que retrata el mal a través de otra grotesca alegoría de la contemporaneidad, en este caso, una alienante distopía de inspiración futurista. Esta vez, el conflicto es provocado por el hecho de aun existir en la nueva sociedad ciudadanos inadaptados al sistema totalitario vigente, basado en el Progreso y el culto a la ciencia, como el Niño, el protagonista de la obra: un niño inteligente, sensible e inocente que pasea por las calles de la ciudad con su madre, cuestionando insistentemente lo que ve a su alrededor.

Los paralelismos con la pieza anterior son notables, pues en *O novo sistema* nos encontramos de nuevo con la represión filtrada a través de lo grotesco, ya que otro subalterno del sistema, el Escudero-Mayor, acepta — por parecerle muy graciosa la propuesta— que las madres de los líderes del Viejo Sistema, juzgados y condenados por la nueva dictadura, les hagan unas alas a sus hijos para que, como reconocimiento de su sufrimiento, las lleven en el camino hacia la ejecución. La oscura razón de esa inesperada concesión acaba revelándose cuando sabemos que las ancianas madres son condenadas hasta la muerte a matar pájaros para hacer las alas, dado el elevadísimo número de ejecuciones de opositores, ejecuciones que se convierten en un exterminio y que, a su vez, provocan que casi ya no haya pájaros y que las ancianas estén medio ciegas (Hilst, 2008: 341).

La autora destaca, así, la naturaleza apocalíptica de unos tiempos “inquietantes” (Hilst, 2008: 324), representados también en esta obra, en la cual, ni el Escudero-Mayor calculaba las dimensiones futuras del genocidio, incipiente al principio de la acción. En este sentido, en cierto momento de la pieza teatral, otro de los escuderos afirma que los enemigos del régimen ajusticiados son tantos como hormigas (Hilst, 2008: 324). Se trata de una grotesca animalización que será extremada a través de la cosificación de los muertos presente en algunos de los hechos mencionados por los personajes, dado que el depósito de cadáveres, aun habiendo triplicado sus servicios, no tenía espacio suficiente para todos los cadáveres, viéndose obligados los escuderos a atar a los muertos en las plazas, sustituyéndolos constantemente por nuevos ejecutados.

En una nueva variación del tema de la espiritualidad mutilada por el poder, entre esos seres cosificados, reducidos a meros bultos, a carne muerta y a espectáculo por el sistema, la autora destaca la presencia de los cadáveres de dos religiosos, un padre y un obispo, pues, según explica uno de los escuderos, las ejecuciones de hombres de la Iglesia son constantes. De este modo, a través del grotesco contraste entre cuerpo y espíritu, la autora examina dramáticamente la terrible experiencia contemporánea de la exclusión y de las heroicas tentativas de transgresión que algunos

personajes protagonizan, pues, a pesar del totalitarismo, siempre hay espacio para la transgresión, como indica Michel Foucault: “au moment où il marquent le limite, ils ouvrent l’espace d’une transgression toujours possible” (1994: 624).

De todos modos, pese al valor y la osadía de esos personajes, el retrato negativo impera en escena, también por la crueldad demostrada por el pueblo que, con su mórbida fascinación por las ejecuciones, reforzaría la idea de que el mal está presente en el lado oscuro y latente de todos nosotros: uno de los personajes afirma que se trata de un ritual de alegría para la nación y que los ciudadanos que deseen asistir al espectáculo deben reservar un sitio con antelación, lo que nos da una (paradigmática) idea del gran interés generado.

Una vez más, el retrato del pueblo no es nítidamente positivo, pero aun así no se iguala nunca al de los antagonistas, los poderosos o sus subalternos, caracterizados por su perversidad, pues la masa se distingue todavía por su alienación, una alienación que en las últimas obras se transformará en auténtica y estremecedora brutalidad.

### 2.2.3. *La conclusión iconoclasta de la distopía hilstiana en O verdugo y A morte do Patriarca*

La revelación de la animalidad humana ya anunciada por la importancia que, en las figuraciones de lo grotesco presentes en las obras, adquirirían ciertas necesidades básicas, en especial, la alimentación, continúa e incluso se exagera en obras como *O verdugo* o *A morte do Patriarca*. En estas dos propuestas dramáticas, las alusiones a la plaza pública, a lo escatológico y a lo lascivo intensifican y oscurecen su simbolismo, como imágenes, ya no de la problematicidad de la condición humana, sino de su negatividad, presentada en las dos últimas obras como una falta de humanidad activa, voluntaria y consciente.

La ambigua actuación del pueblo del *Auto da barca de Camiri* se oscurece, así, en la obra *O verdugo*, en la cual, el héroe, otro posible

*alter ego* del Che Guevara, es inicialmente defendido por el pueblo, que pretende salvar al posible redentor de la pena de muerte. Esa tentativa de rebelión popular es sofocada por los poderes locales que, apelando a su avaricia, deciden convencer al conjunto de personas reunidas para impedir la ejecución. Así, el pueblo, demostrando cómo las grandes capacidades del ser humano están atrofiadas, decide sustituir al verdugo que se niega a matar al revolucionario, a cambio de la promesa de un dinero que les permitirá alcanzar sus ideales, que, una vez más, nos orientan hacia lo *bajo*, pues consisten, simplemente, en trabajar y llenarse la barriga (Hilst, 2008: 424).

Casi nadie se salva, por lo tanto, de la crítica feroz dramatizada por la autora en obras que, por su exceso de realidad, acaban por resultar claramente grotescas: si las clases dirigentes son perversas y crueles, la imagen de las clases populares se construye a partir del principio grotesco de la brutalidad, entendida esta como falta de humanidad o, en el más benévolo de los casos, como auténtica estupidez.

La expresión más acabada de esta visión deforme del mundo está presente en *A morte do Patriarca*, la última obra teatral de la autora, que no presenta una acción dramática, sino una arquitectura teatral subordinada a una perspectiva final de destrucción iconoclasta (Pallottini, 1999: 108), materializada en un violento espectáculo multitudinario.

Una vez más, Hilst recupera el grotesco panorama de la muchedumbre situada en la plaza pública para dar un giro radical a su representación del pueblo: una vez satisfechas las necesidades mencionadas en *O verdugo*, la turba confusa y desordenada cae en la insatisfacción más radical, pues, como les había advertido el Demonio, que contempla divertido el espectáculo de la masa levantisca, después de pedir comida y de saciar el vientre, solo podía llegar un nuevo tiempo, un tiempo “de nada” (Hilst, 2008: 487).

Si, como sintetiza Kayser, “[l]o grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión [...]: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*” (2010: 309), no hay duda de que es

exactamente esto lo que podemos observar en esta obra: una miniatura de nuestro mundo que, una vez solventados los problemas relacionados con las necesidades materiales más urgentes se enfrenta —y nos enfrenta— a una inquietante e insustentable sensación de vacío e insatisfacción. Esto es, el universo que nos resultaba familiar, aquel dominado por la preocupación por el bienestar material de todos los seres humanos, nos revela un fondo extraño e inquietante, la Nada que se oculta por detrás de ese pobre ideal que apenas se puede centrar en la conquista de esas necesidades básicas.

En una representación típicamente grotesca, ese pueblo decepcionado, inicialmente, solo consigue gruñir y hacer ruido en el exterior de un palacio donde se reúnen los poderosos, pues “l'échec du langage, à la fois ridicule et tragique, est synonyme de grotesque —il est symptomatique de la démultiplication à l'infini des mêmes personnages débitant les mêmes phrases—” (Wellnitz, 2004: 25) o, en este caso radical, los mismos sonidos inarticulados. Al final —y no podía ser de otro modo—, esa turba, esa muchedumbre confusa y desordenada acabará canalizando su energía, impetuosa e irracional, hacia la violencia, representando una risible revolución contra la autoridad.

La radicalidad de la propuesta grotescamente satírica de la autora brasileña, con sus bailes de máscaras, llega a su punto culminante en esta obra, en la que asistimos a la discusión entre los representantes últimos de la autoridad espiritual: el Demonio, el Papa, un Cardenal, Monseñor y varios Ángeles, que discuten diversas doctrinas, religiosas y políticas, revisando y criticando los postulados de Jesús, Mao, Marx o Lenin.

Este examen dialéctico de la Historia de Occidente revela las contradicciones, aporías y zonas de sombra de los principios representados por las tres últimas figuras, hasta que el Papa, incapaz, igualmente, de ilusionar a las masas y de controlar la situación, es asesinado por una ráfaga de metralleta, proveniente de la plaza en la que el pueblo protesta.

Se trata del desenlace perfecto del nihilismo implícito en la obra y, sin duda, construido en las diversas piezas de un modo concienzudo y gradual: cuando ese pueblo descubre que los grandes dogmas y verdades

universales ya no funcionan, que no les ofrecen ningún consuelo, la única solución es la extinción definitiva de los mismos a través, no de la palabra, sino de la violencia. Así, en un mundo en que todo ha sido dicho (Hilst, 2008: 449), el rebaño dócil de las otras obras se muestra, gracias a la influencia del Demonio, tan definitivamente sombrío cuan negativamente oscuro.

Una vez más, por lo tanto, el pueblo se nos muestra apenas como títere, como personaje manipulable, sin voz en este grotesco *teatro del mundo*, en el cual es reducido a mera sombra. Durante el desarrollo de la acción dramática, el pueblo es situado fuera de escena y fuera del escenario donde las altas instancias debaten su destino, reduciéndose su presencia a unos espacios sonoros que evocan una clara relación con el *Auto da barca de Camiri*, a través de intervenciones limitadas al fragor que los protagonistas oyen dentro de la sala y, posteriormente, a las ráfagas de sus metralletas.

La atmósfera alucinada creada por la sombría y paradójica presencia *in absentia* del pueblo, primero deslumbrado y después desengañado por el aparato del poder, es el retrato definitivo del fracaso del ser humano en el teatro hilstiano, cuya brutalidad contra la autoridad nos demuestra, de un modo grotescamente desencantado, que estamos presenciando el colapso social definitivo, a pesar de que el personaje del Demonio intente restarle importancia, afirmando que el mundo se acabó ya millones de veces y mencionando vagamente unos estudios escatológicos (Hilst, 2008: 442) presentes en la sala donde se sitúa la acción.

La obra es dominada, por lo tanto, por esta figura del Demonio que, a pesar del carácter apocalíptico de la obra, se aproxima más a la caracterización medieval de esta figura que al melancólico y terrorífico diablo romántico, pues sus actitudes parecen evocar la disposición ligera y desenfadada típica de la visión medieval, en la cual “el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés [...]. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño” (Bajtín, 2002: 42).

Sirviéndose, *mutatis mutandis*, de una técnica semejante a la dominante en el grotesco pictórico, en el que se crea “un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids” (Chastel, 1988: 25), la coincidencia de la tierra y el infierno, lugares igualmente distantes del cielo, es presentada con naturalidad en la obra de Hilst. En ese espacio caracterizado por la desrealización, el retrato del Demonio es construido a partir de principios rectores como la agudeza y la jovialidad: se trata de un ser dialogante y atractivo, un sofista, como el diablo con quien habló San Antonio o Lutero (Martínez Teixeira, 2009: 184). Pero también un ser sarcástico y a veces eufórico, del que puede ser paradigma el corporizado en el momento de la muerte del Papa, al conmemorar el inicio de un nuevo ciclo histórico en un mundo del cual los dioses, una vez más, han desertado, pues, según él afirma, en un nuevo proceso de rebajamiento grotesco en que lo sagrado es reinterpretado en el plano material, Dios reposa y no quiere regresar (Hilst, 2008: 444).

### **3. LA IMPORTANCIA DE LAS MÚLTIPLES DECLINACIONES DE LO GROTESCO EN EL TEATRO HILSTIANO**

Sin descubrir caminos positivos u ofrecer respuestas o soluciones, la propuesta teatral de Hilda Hilst nos deja apenas la consciencia del absurdo de la opresión de los totalitarismos surgidos durante el siglo XX, sea cual fuere su naturaleza —religiosa, estatal o científico-futurista—, pues, si “las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo” (Kayser, 2010: 314), en este caso, además nos pretenden alertar respecto al riesgo de deshumanización del hombre (Vincenzo, 1992: 64), derivado de la pérdida de libertad intelectual, moral y espiritual.

Con este fin, como hemos pretendido demostrar en estas digresivas y descriptivas páginas, las obras dramáticas hilstianas funcionan como un conjunto, como una expresiva y grotesca ilustración de un fenómeno típicamente latinoamericano. De hecho, el contenido y la naturaleza de los textos dramáticos producidos en la misma época en otros países

de Sudamérica permite identificar algunos paralelismos, pues, si la coincidencia en el tiempo de ciertos regímenes dictatoriales no legitima la búsqueda de una uniformidad temática, si existen ciertas semejanzas al estudiar la dramaturgia latinoamericana como un conjunto de dramaturgias nacionales, como han señalado, con distanciada lucidez analítica, no pocos de los protagonistas del teatro de aquellos tiempos y lugares:

*En los años finales de la década de los sesenta las gentes de teatro en Latinoamérica creíamos en una expresión dramática que interpretaba una revolución utópica. Frente a ella, la realidad nos golpeó sin retórica alguna. Cayeron las más antiguas democracias del continente, Chile y Uruguay. Argentina se sumió en un genocidio que nadie ha logrado todavía explicar, atendiendo a su alto desarrollo cultural y social. Algo parecido ocurre en Brasil, mientras Colombia y los países de América Central ven agudizarse las contradicciones y consolidarse la injusticia (Giménez, 1988: 61).*

La propuesta teatral de Hilda Hilst sería, así, una grotesca expresión de esa experiencia de la desilusión vivida por los intelectuales sudamericanos, pero, también, de una vivencia típicamente característica del siglo XX, provocada por el resurgimiento generalizado e inesperado del cesarismo y por la revelación de la atrocidad humana en esa *tierra devastada* en que se convirtió el mundo después de las catástrofes de la Primera y la Segunda Guerra Mundial y del fascismo y el estalinismo.

Sirviéndose del *pensare raccontando* de Italo Calvino y obedeciendo a la *escritura nocturna* de Ernesto Sábato, Hilst consiguió condensar esa terrible fase del crepúsculo de la utopía, a través de una afinada técnica de contraste entre la sublimación de los protagonistas y el lúcido recurso a las múltiples posibilidades y declinaciones de lo grotesco, para retratar el deforme e incomprensible panorama social contemporáneo. Un panorama social en el cual, gracias a la dimensión

carnavalesca, provocadora, delirante, obscena y/o siniestra de lo grotesco presente en estas obras, que oscilan entre el humor absurdo y el llanto macabro, conseguimos comprender la naturaleza intrínsecamente grotesca de un mundo en el cual descubrimos que lo problemático, lo imposible, inesperada e incomprensiblemente, es el heroísmo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- COSTA, M. C. & SOUSA JUNIOR, W. (2018). “Censorship on the Brazilian scene: the ‘distribution of the sensible’ and art as a political force”. En *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*, D. Santos Sánchez (ed.), 58-70. London: Routledge.
- CHASTEL, A. (1988). *La grottesque. Essai sur l’ornement sans nome*. Paris: Le Promeneur / Quai Voltaire.
- FOUCAULT, M. (1994). *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard.
- GARCÍA-PASCUAL, R. (2012). “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 13-53 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6299> [20/12/2017]).
- GIMÉNEZ, C. (1988). “Festivales, ¿para qué?, ¿para quiénes?”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica I*, M. Pérez Coterillo (ed.), 60-63. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- HILST, H. (2008). *Teatro completo*. São Paulo: Editora Globo, 2.<sup>a</sup> ed.
- KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- KOTT, J. (1978). *Shakespeare, notre contemporain*. Paris: Payot.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New

York: Columbia University Press.

- LAWSON, J. H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Escritores de Escena de España.
- MARIANO, M. do R. (2005). “Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch”. En *O Grotesco*, C. Reis (coord.), 55-66. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, A. (2009). *O herói incómodo. Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral ‘Francisco Pillado Mayor’ de A Universidade da Coruña.
- MEINDL, D. (1996). *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: University of Missouri Press.
- \_\_\_\_ (2005). “The Grotesque: Concepts and Illustrations”. En *O Grotesco*, C. Reis (coord.), 7-22. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- PALLOTTINI, R. (1999). “Do teatro”. *Cadernos de literatura brasileira* 8, 97-113.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- PRADO, D. de A. (2001). *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- VINCENZO, E. C. de (1992). *Um teatro da mulher. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo.
- WELLNITZ, P. (2004). “Le grotesque littéraire: simple style ou genre à part entière?”. En *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, I. Ost, P. Piret et L. Van Eynde (eds.), 15-27. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.

Recibido el 27 de marzo de 2018.

Aceptado el 12 de junio de 2018.



**LA POESÍA SOCIAL COMO TESTIMONIO DEL HAMBRE.  
LA VOZ EJEMPLAR DE ÁNGELA FIGUERA<sup>1</sup>**

SOCIAL POETRY AS A TESTIMONY OF HUNGER.  
THE EXEMPLARY VOICE OF ÁNGELA FIGUERA

**Carmen MEDINA PUERTA**

Universitat de Lleida

cmedinap@filcef.udl.cat

**Resumen:** La carestía alimentaria sufrida en España durante la posguerra (1939-1951) dejó una profunda marca en la sociedad española impregnando todas las esferas de la vida, entre ellas el arte. Para dar cuenta de ello nos proponemos analizar una serie de poemas de Ángela Figuera que tratan directamente el tema del hambre como trasunto de los cuidados y la domesticidad, ámbito al que se relegó a la mujer durante el franquismo. El propósito último de esta investigación es mostrar cómo a través de la literatura se puede acometer un análisis histórico que nos permita comprender nuestro pasado más reciente.

**Palabras clave:** Ángela Figuera. Poesía. Posguerra española. Hambre.

**Abstract:** The food shortage suffered in Spain during the postwar period

---

<sup>1</sup>Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España.

(1939-1951) left a deep mark in Spanish society permeating all spheres of life, including art. To give an account of this we propose to analyze a series of poems by Ángela Figuera that directly address the issue of hunger as a symptom of care and domesticity, an area that was relegated to women during the Franco regime. The ultimate purpose of this research is to show how a historical analysis can be undertaken through literature that allows us to understand our most recent past.

**Key Words:** Ángela Figuera. Poetry. Spanish Post-War. Hunger.

## 1. INTRODUCCIÓN

Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-Madrid, 1984) es una de las voces imprescindibles de la literatura española contemporánea, no sólo por el valor testimonial de sus textos, localizados en la corriente de la poesía social de los años cincuenta, sino también por su alta calidad literaria. No obstante, y pese a tener una vasta producción, entre cuyos títulos destacan *Mujer de barro* (1948), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953) y *Belleza cruel* (1958), su legado artístico es apenas conocido. Los motivos que explicarían tal injusticia son fundamentalmente dos: la censura que sufrió su obra por cuestiones políticas (Blázquez Vilaplana, 2016: 40) y el hecho de ser mujer bajo el franquismo (Alonso Valero, 2016: 22). Sin embargo, estas adversidades no lograron silenciar a esta escritora sino que la denuncia de las mismas constituyó el motor principal de su escritura. Su poesía testimonia la doble condición de su *insilio* (Rodríguez Cacho, 2017: 310) como sujeto del bando perdedor y como mujer, al abordar un amplio espectro de temáticas (Alonso Valero, 2016: 31): la maternidad<sup>2</sup>, único rol

---

<sup>2</sup>Cabe destacar que el tema de la maternidad en Ángela Figuera ha sido el motivo más estudiado por la crítica hasta el momento (Bosch, 1962; Arkinstall, 1997; Wilcox, 1992 y 1997; Robbins, 2000; Payeras Grau, 2002; Zabala, 2003; Reyzábal Rodríguez, 2009; Lara-Kuhlman, 2012; Abdelazim, 2017), no coincidiendo siempre en las mismas hipótesis y conclusiones: hay quienes ven en su reivindicación un sesgo reaccionario (Robbins,

posible para el sujeto femenino durante el franquismo (Jurado Morales, 2014: 527), el estado de miseria que vivía el país, la carestía alimentaria y la muerte.

El propósito de este trabajo es analizar una serie de poemas de esta autora que tratan directamente el tema del hambre como reflejo de la sociedad española de posguerra<sup>3</sup>. A esto ha de añadirse que emprendemos tal tarea desde una perspectiva de género, ya que, a menudo, el hambre en Figuera aparece como un trasunto de los cuidados y la domesticidad, ámbito al que se relegó a la mujer durante el franquismo. Si bien los documentos sobre los que se fundamenta nuestra investigación son literarios, y por ello ficcionales, consideramos que por el valor testimonial y la voluntad realista característicos de la poesía social, constituyen un valioso material para comprender cómo desde la *intrahistoria* literaria se puede configurar una memoria colectiva alternativa a la oficial.

## 2. LOS AÑOS DEL HAMBRE EN ESPAÑA (1939-1951)

### 2.1. La autarquía: El hambre como razón de Estado

Podemos afirmar que si terrible fue el periodo bélico comprendido entre 1936 y 1939, más cruenta, por virulenta y larga, resultó la etapa de represión y carestía que le siguió (Abella, 1978: 51-54, 117). Los que sobrevivieron a aquellos tres dramáticos años aún tuvieron que sufrir un largo periodo de miseria y penuria extremas. Por más que Franco y sus ideólogos se obstinaron en denominarlo falazmente como los “años

---

2000) y quienes le atribuyen un valor emancipatorio (Arkininstall, 1997 y Zabala, 2003). Desde nuestra perspectiva, valoraremos esta temática como testimonio de una época y en última instancia como una reivindicación del género femenino.

<sup>3</sup>Por otra parte, cabe señalar que no hay estudios precedentes sobre el hambre en su lírica. No obstante, si se han llevado a cabo numerosos e interesantísimos estudios sobre el hambre en otras autoras de la misma generación, como es el caso de Gloria Fuertes, entre los que podemos destacar: “Hambre y poesía: una breve biografía de Gloria Fuertes” (1993) de Brenda Cappuccio y “Pan y versos: hambre y subversión en la poesía de Gloria Fuertes” (2008) de Reyes Vila-Belda.

trunfales” (Martín Gaité, 1987: 11), son recordados todavía hoy por muchos de los supervivientes como “los años del hambre” (Barranquero y Prieto, 2003: 89-90). Diferentes factores explicarían las causas que propiciaron la escasez de recursos materiales y la imposibilidad de la economía para suplir las necesidades básicas de la población española que sobrevivió al desastre (Abella, 1978: 122). En primer lugar, las consecuencias de la propia guerra. Todo conflicto bélico supone un importante desgaste económico y humano, pero además han de tenerse en cuenta las particularidades del contexto geopolítico en el que se desarrolló la contienda española y que justifican el estado de desamparo y aislamiento en que quedó el país. Cronológicamente, la Guerra Civil se localiza en el periodo a caballo entre las dos Guerras Mundiales<sup>4</sup>, lo que permite imaginar el estado de devastación general sufrido en toda Europa. A esto ha de añadirse el hecho de que las potencias del Eje, principales aliadas del bando golpista, vencedor de la Guerra Civil española, fueron las grandes derrotadas de ambos conflictos mundiales (Abella, 1978: 70-80; Martín Gaité, 1987: 11; Richards, 1999: 99).

De este modo encontramos que el país, con la figura del dictador Francisco Franco a la cabeza, se hallaba en una situación de desventaja en el marco político mundial, situación que fue utilizada, a su vez, como justificación para la implantación de un régimen político y económico fascista, conocido como autarquía<sup>5</sup>, que sumió, más si cabe, al país en un estado de miseria absoluta:

*La autarquía, entendida como una expresión de ultranacionalismo, rechazo del liberalismo, deseo de industrialización nacional, simpatía por las ideas fascistas y un modo de prepararse para desempeñar el papel que se deseaba interpretar en el conflicto mundial al lado de las potencias fascistas. Además, la autarquía*

---

<sup>4</sup>Para un análisis más detenido de esta cuestión véanse Preston (2011) y Casanova (2013).

<sup>5</sup>Para una lectura más detenida de esta cuestión véase el capítulo “Política y economía de la autarquía” que Richards (1999) le dedica a este tema, así como Barciela (2003).

*encajaba muy bien con la creencia más general de que España debía aislarse política y culturalmente del mundo exterior. El sufrimiento físico y psicológico que creó esta segregación, en buena parte autoimpuesta, era considerado un castigo por los “pecados” de los españoles que había puesto en tela de juicio el sistema social de la España prerrepública. La autosuficiencia fue, sin duda alguna, un desastre para el pueblo español [...] La autarquía era considerada algo “técnico”, “práctico” y “espiritual”. Desde el primer momento fue un elemento fundamental del programa totalizador que pretendía organizar la sociedad desde arriba (Richards, 1999: 100, 102).*

En términos sociales y económicos el país se encontraba desolado tras el conflicto fratricida: los más de seis millones de fallecidos, las masas de población exiliadas, los destrozos ocasionados en miles de ciudades y pueblos de todo el territorio nacional, sin olvidar el estado generalizado de desnutrición. Pero si las condiciones materiales eran implacables, no eran menos las estrategias ideológicas desplegadas por el gobierno para dar respuesta a tal panorama de miseria y hambre. Uno de los mecanismos sobre los que se apoyó este nuevo régimen autárquico fue, precisamente, la proclamación celebratoria de esta derrota como una victoria colectiva. De este modo, la dictadura de Franco no sólo acalló las voces disonantes mediante la persecución y asesinato (Richards, 1999: 24-48)<sup>6</sup>, así como la prohibición a hacer referencia al estado de pobreza del país (Abella, 1978: 116; Martín Gaité, 1987: 5; Almodóvar, 2033: 257), sino que promulgó y

---

<sup>6</sup>A este respecto cabe referir unos versos de Ángela Figuera que hacen referencia al estado de desolación así como a la censura que se vivieron durante la posguerra: “Porque hoy, Señor, te hablo de esos muertos. / De los muertos más muertos, más hundidos; de los muertos del todo. / Pasaron muchos, pero muchos quedan en carne viva —suya— demorados [...] Otros, amordazada ya su boca/ con lodo espeso, gritan, gritan, gritan...” en “El barro humilde” (1999: 126). No podemos dejar de señalar los ecos de “Insomnio” de *Hijos de la ira* (1946: 15-16) de Dámaso Alonso que encontramos en este poema, como bien señalara Leopoldo de Luis (2000: 205-206).

alabó las pérdidas cotidianas como logros sociales y morales, entre ellas el hambre (Martín Gaité, 1987: 16; Barranquero y Prieto, 2003: 68). Para esto se apoyó, además, en el discurso religioso, instaurando lo que se ha dado a conocer como nacionalcatolicismo (Richards, 1998: 53)<sup>7</sup>:

*The way in which the combination of National-Catholic culture, social dislocation, and poverty fuelled a return to “primitivism” also forms part of this picture of reducing cultural resistances [...] Paradoxically, in spite of the evident contradiction between authoritarian Catholic, national-patriotic culture on the one hand and the pre-consumerist values of much 1940s popular culture on the other, because the former impeded or atrophied independent critical thought, there is a sense in which it can be said to have facilitated the uncritical assimilation of new, consumerist cultural values —under the later guise even of rebellion against regime puritanism, or in some cases against the seriousness of the opposition (Graham, 1996b: 242-243).*

Finalmente, es preciso indicar que el verdadero objetivo del régimen autárquico impuesto durante la posguerra era el establecimiento de una radical división de la sociedad española entre vencedores y vencidos, bajo esta última categoría se englobaba a republicanos, demócratas, liberales y clase trabajadora. Para ello se sirvió de unas políticas basadas en la represión física, psicológica, económica y cultural que favorecieron el enriquecimiento de las élites dominantes a la vez que, mediante el control del abastecimiento de los bienes de primera necesidad, sumieron en la miseria a las clases más desfavorecidas (Graham, 1996a: 183; Richards, 1998: 24-26). Además, otra consecuencia directa de estas políticas fue la aparición de una fuerte economía sumergida, mediante mecanismos como el mercado negro y el estraperlo (Graham, 1996a: 186). Por último, cabe señalar que esta carestía alimentaria se prolongó durante más de

---

<sup>7</sup>Para una lectura más atenta véase Cuenca Toribio (2008).

una década (Barranquero y Prieto, 2003: 65) y afectó, inevitablemente, a todas las esferas de la vida colectiva, entre ellas la literatura, cuestión que abordaremos más adelante.

## **2.2. Ser mujer durante el franquismo: La alimentación y los cuidados como universo femenino**

Cabe ahora detenerse en cómo afectó esta problemática política y social al universo femenino y de qué manera se hizo más estrecha, si cabe, la relación entre alimentación, o más concretamente, la falta de víveres, conocida como *rationamiento* (Abella, 1978: 116-119; Martín Gaité, 1987: 5-6; Almodóvar, 2003: 233) y la condición femenina. Nos interesa profundizar en este aspecto porque tanto nuestro estudio como la poesía de Figuera no pueden entenderse sin una perspectiva de género (Robbins, 2000: 577; Rodríguez Núñez, 2001: 152; Zabala, 2003: 268; Lara-Kuhlman, 2012: 88)

La distinción de los roles genéricos, de por sí notable en un país subdesarrollado como España a principios del siglo XX, se radicalizó durante el franquismo, en gran medida debido a la influencia eclesiástica que condenó y suprimió las conquistas en materia de igualdad alcanzadas durante la Segunda República (Payeras Grau, 2008: 172; Jurado Morales, 2014: 527; Nash, 2015: 191)<sup>8</sup>. De este modo, el papel de la mujer en la posguerra española se vio limitado en la mayoría de los casos al de madre y cuidadora del hogar y, tal como hemos comentado con respecto al problema del hambre, la retórica religiosa del sufrimiento y del sacrificio personal se utilizó como mecanismo ideológico para fomentar esta función (Martín Gaité, 1987: 36; Barranquero y Prieto: 2003: 253; Jurado Morales, 2014: 537; Nash, 2015:193)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup>Entre éstas cabe señalar: la abolición, mediante decreto, de la coeducación implantándose en su lugar el conocido como Servicio Social obligatorio para las mujeres que desearan obtener trabajo y la prohibición de poseer propiedades o de heredarlas (Martín Gaité, 1987: 17, 66, 42).

<sup>9</sup>Es preciso señalar muy brevemente que esta retórica influyó en todos los discursos, entre

Por otra parte, es preciso señalar que el interés en que la mujer se dedicara en exclusividad al *trabajo reproductivo*<sup>10</sup> promovido a través de la Sección Femenina, la propaganda cultural difundida en radios y revistas y los sermones religiosos lanzados desde los púlpitos (Martín Gaité, 1987: 140-151; Graham, 1996a: 182; Jurado Morales, 2014: 529), en realidad no sólo se debía a la moral católica y la ideología patriarcal del régimen franquista sino que también respondía a la necesidad del Estado de reducir el número de demandantes de empleo en un país sumido en la crisis y el paro (Martín Gaité, 1987: 32; Barranquero y Prieto, 2003: 254). A esto ha de añadirse el hecho de que tras la guerra la masa poblacional se vio enormemente reducida, con lo cual se indujo a la mujer a repoblar el país que se había desangrado y cumplir así su papel como reproductora de vida:

*El cuerpo reproductor femenino era clave para frenar la degeneración nacional a través de un incremento de la natalidad [...] El pronatalismo franquista pretendía defender los intereses nacionales y la civilización occidental mediante la maternidad prolífica. Sin embargo, aunque estas políticas públicas pronatalistas afectaban directamente al cuerpo de las españolas,*

---

ellos el poético (Rubio y Urrutia, en Luis: 2000: 84; Robbins, 2000: 576; Payeras Grau, 2002: 28-29). Baste recordar algunos títulos de las composiciones de los poetas de las décadas de los años 40 y 50: *Cántico espiritual* (1942) de Blas de Otero, *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde y los poemas “Presencia de Dios”, “San Poeta labrador”, “Me explico ante Dios” y “Niño-Dios” de Ángela Figuera (1999: 181-182, 246-247, 273, 286-287). Si bien no nos detendremos en la utilización del discurso católico en la poesía de Ángela Figuera, para una lectura más atenta véase Arkinstall (2009: 85-139).

<sup>10</sup>Recurriremos a este concepto, basándonos en la teoría que la filósofa marxista Silvia Federici expone en *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2013), cuando hagamos referencia a aquellas tareas y labores que históricamente ha desempeñado la mujer, como son el dar a luz, el cuidado de los hijos y los ancianos, las tareas domésticas e incluso el acompañamiento y el apoyo afectivo, y por las que no ha recibido retribución económica. A continuación se ofrecen las palabras de Federici que justifican la conjunción de los términos “trabajo” y “reproductivo” sobre los que se asienta su teoría: “Hablo de trabajo ‘reproductivo’ [...] porque, desvelando su función en la reproducción de la fuerza de trabajo, se revelan las contradicciones inherentes a este trabajo” (2013: 165).

*ellas no tenían voz en su elaboración. En efecto, las mujeres quedaron politizadas a través de un destino común determinado por su capacidad reproductora. Con una maternidad impuesta, en la posguerra, fueron secuestradas por el interés del estado en promover el Cuerpo reproductor femenino como salvador de la patria y de la españolidad (Nash, 2015: 203).*

A su vez, ha de precisarse que la función de estos futuros hijos no era otra que la de servir como fuerza de trabajo barata (Federici, 2013: 165). Por otra parte, recordemos que entre las medidas del régimen franquista para promocionar esta tarea reproductiva destacaron la *Ley de Subsidio Familiar* de 1938 que fomentaba las familias numerosas a través de pluses económicos, ofreciendo hasta 50 pesetas mensuales si se excedían los doce hijos y premios, fama incluida en la prensa local, y la *Ley de Ayuda Familiar* de 1946 que además penalizaba, mediante la sustracción del plus, a las esposas que desarrollaran un empleo remunerado (Graham 1996a: 184; Barranquero y Prieto: 2003: 254).

Ante esta petición estatal, y en relación a la literatura social, no quedaron calladas las poetas sociales de la época. Con su escritura ejercieron una función crítica de denuncia de esta doble explotación, la laboral y la reproductiva, en poemas como “Tener un hijo hoy” de Gloria Fuertes (1981b: 122), del que cabe señalar unos versos: “Tener un hijo hoy, / para echarle en la boca del cañón, / abandonarle en la puerta del Dolor [...] Tener un hijo hoy, / para que pase hambre y sol” o el maravilloso poema “Rebelión” de Ángela Figuera (1999: 143-144) que concentra todo lo hasta aquí expuesto:

*Serán las madres las que digan: Basta.  
Esas mujeres que acarrear siglos  
de laboreo dócil, de paciencia,  
igual que vacas mansas y seguras  
que tristemente alumbran y consienten*

*con un mugido largo y quejumbroso  
el robo y sacrificio de su cría.*

*Serán las madres todas rehusando  
ceder sus vientres al trabajo inútil  
de concebir tan sólo hacia la fosa.*

[...]

*No más parir abejas y caínes.*

[...]

*¿Por qué suministrar carne con nervios  
al agrío espino de alambradas,  
bocas al hambre y ojos al espanto?*

No obstante, aunque por ley se excluyó a la mujer del ámbito laboral, esto no significó que la mujer se liberara del trabajo. En muchos casos no sólo se ocupaba de las tareas del hogar sino que siguió ejerciendo un trabajo fuera de casa pero en peores condiciones que sus compañeros e incluso, en muchos casos, sin percibir una retribución económica, especialmente cuando realizaban tareas domésticas en casas ajenas donde, a cambio de sus servicios, solían recibir alimentos o asilo (Barranquero y Prieto, 2003: 262-263)<sup>11</sup>.

En este sentido, otro aspecto destacable es el hecho de que ante el panorama de pobreza y frente a la persecución ideológica contra la mano de obra femenina asalariada, la fuerza productiva de esta sufrió una polarización entre las tareas reproductivas no remuneradas de *las perfectas casadas* y los *ángeles del hogar*<sup>12</sup>, y la prostitución (Nash,

---

<sup>11</sup>Esta cuestión también ha sido reflejada en la literatura, cabe destacar, especialmente, la novela *La plaza del diamante* (1962) de Mercè Rodoreda.

<sup>12</sup>Por servirnos de metáforas literarias hemos utilizado los títulos de las novelas: *La perfecta casada* (1584) de Fray Luis de León, a partir de la cual pretendía establecer una norma de conducta femenina durante el reinado de Felipe II, y *El ángel del hogar* (1881) de María Pilar Sinúes que elaboró un prototipo de mujer modélica que se extendió durante el Romanticismo español. Estos tópicos literarios se asentaron fuertemente en la literatura

2015: 194)<sup>13</sup>, actividad que estuvo permitida que se ejerciera en las *casas de tolerancia* hasta 1956 (Graham, 1996a: 189-191). Esta radical división impuesta al rol femenino da cuenta, de nuevo, del carácter contradictorio que definió al régimen franquista durante sus más de cuarenta años de imposición.

### 3. LA REALIDAD ATRAVESANDO LA LITERATURA O CÓMO LA LITERATURA DA CUENTA DE LA HISTORIA: EL HAMBRE COMO TEMÁTICA FICCIONAL

Dar cuenta de la realidad, ser testimonio útil para los contemporáneos pero también para el lector del futuro, acceder a un público lector amplio, narrar anécdotas cotidianas capaces de trascender la vivencia personal, ser “vocero” del pueblo, en definitiva, era lo que se propuso el y la poeta social de los años cincuenta (García, 2012: 25), entre ellos Ángela Figuera<sup>14</sup>.

---

y, sobre todo, en la sociedad española y han perdurado a lo largo de los siglos, como bien demuestra el trabajo de Aldaraca (1992). Con respecto a la contemporaneidad podemos señalar que, tras la incipiente liberación de la mujer que supuso la II República, ambos códigos de conducta tuvieron un exitoso “revival” durante la posguerra (Martín Gaité, 1987: 40; Ugalde, 2007: 20-21 y 2009: 76; Jurado Morales, 2014: 540).

<sup>13</sup>Si bien no nos detendremos en este aspecto que merece un estudio aparte, cabe destacar que se han llevado a cabo importantes estudios al respecto. Véanse el capítulo “Entre santa y santo, pared de cal y canto” que le dedica Martín Gaité (1987) y el monográfico de Núñez (2003), entre otros. Además de estos estudios históricos, contamos con algunos testimonios literarios fundamentales. En narrativa destacó el retrato realista de la prostitución que Cela acometió en *La colmena* (1951) y en poesía baste señalar como ejemplos algunos de los títulos que abordaron esta problemática; entre ellos destacan “Años triunfales” de Jaime Gil de Biedma (2006: 160), “Los sábados las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas” de Ángel González (2004: 210-212), “La arrepentida” (1981b: 64) y “24 de diciembre” (1981a: 290) dedicado “a una mujer de alterne (alias) Sor Telaraña del portal de Belén” de Gloria Fuertes y “La esquina”, “Mujer en la esquina” y “Voz de mujer a Dios” de Angelina Gattell (en Conde, 1967: 184-185, 186-187, 188-189).

<sup>14</sup>Si bien no nos detendremos a estudiar detenidamente a todos los autores, es preciso señalar algunos de los nombres ineludibles; entre ellos, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Victoriano Crémer, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, el propio Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, Angelina Gattell y María Beneyto.

Se ha derramado mucha tinta para explicar cómo surgió la poesía social y cuáles fueron los presupuestos de esta búsqueda poética. No obstante, la aparición de esta poesía en España se vincula con un contexto histórico claro: la posguerra. A partir de 1939, fecha en que acaba la guerra civil española, España quedó escindida en dos, el bando de los vencedores y la mayoría social vencida. Estos avatares históricos repercutieron profundamente en la vida política y cultural del país:

*Acabada la Guerra Civil, el problema de la cultura española, y particularmente la poesía, se vincula estrechamente con la situación general del país. Los cientos de miles de muertos en la contienda, los millones de personas traumatizadas por el horror o los anhelantes por el triunfo, son el sustrato emocional de las manifestaciones culturales a partir de 1939 hasta bien comenzada la posguerra (Rubio y Urrutia, en Luis, 2000: 53).*

A continuación nos detendremos a estudiar algunos de los presupuestos más notables de la poesía social para tratar de dilucidar en qué medida se emparentan con la concepción poética de Figuera<sup>15</sup>. Así mismo también justificaremos por qué la estética social convirtió el tema del hambre en un asunto lírico de primer orden.

### **3.1. Temáticas impuras vs. Temáticas puras**

Además de *los años del hambre*, los años de posguerra fueron también un periodo de reflexión acerca del papel social que debía desarrollar el arte y la poesía. De entre las pieles que adoptó tal problemática, la más destacada es, sin lugar a dudas, la interrogación constante sobre la pureza o impureza de la praxis estética. En nuestra geografía tal dicotomía tenía precedentes. Si la poesía pura, cuyo máximo exponente era Juan Ramón

---

<sup>15</sup>Para una lectura más detenida de las características y fundamentos teóricos de la poesía social veáanse Ascunce (1997), Luis (2000) y García (2012).

Jiménez, se ocupaba de *lo puro, lo eterno o lo bello*, la poesía *impura*, preconizada por Neruda en *Caballo verde para la poesía*, debía, en palabras de Celaya, ocuparse del "barro, del calor animal, de la retórica y hasta de la política" (García, 2012: 24).

En esta línea, cabe destacar, la importancia que toma este tema en la poesía última de Miguel Hernández, especialmente en el poema titulado, justamente, "El hambre" (1979: 374-375) de *El hombre acecha* (1939). En él Hernández describe la atmósfera de la guerra a la vez que augura el clima inhóspito de una posguerra que él apenas llegaría a presenciar. Además, su maestría poética lo emparenta con los posteriores poetas sociales (Luis, 2000: 204-205; Rubio y Urrutia en Luis, 2000: 91; García, 2012: 239-281; Rodríguez Cacho, 2017: 308)

Con respecto a las generaciones de posguerra, esta radical división se produjo entre los poetas que publicaban en la revista *Garcilaso*, denominados, a su vez, *garcilasistas*, de los que cabe destacar a José García Nieto, Jesús Juan Garcés y Rafael Montesinos, como representantes de la *poesía pura*, y los que lo hicieron en la revista *Espadaña*; valga señalar la presencia de autores como Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, que abogaban por una poesía *rehumanizada* (Rubio y Urrutia, en Luis 2000: 81-83, 93; Alonso Valero, 2017: 98)<sup>16</sup>.

En relación a la poesía de Figuera observamos, tal como han apuntado diferentes críticos (Payeras Grau, 2002: 27; Zabala, 2003: 250-251), que la guerra supuso un punto de inflexión en el espectro de temáticas que abarcó su obra, cambiando los ejes temáticos de la inspiración poética y la felicidad materna de *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949) por

---

<sup>16</sup>A este respecto cabe señalar que esta toma de postura aparece como temática de muchas de las composiciones de los poetas sociales. Entre algunos ejemplos véanse "Cartilla (poética)" de Blas de Otero (2013: 427) o "El cielo" de la propia Figuera (1999: 221-222), del que podemos recordar algunos versos: "Colegas queridísimos, estetas defensores / del pájaro y la rosa y el mundo está bien hecho / etcétera, y cantemos al cielo en primavera / porque es azul y estalla la gracia y poesía [...] Pero, amigos, decidme, por los clavos / de Cristo, por los clavos del hombre, ¿estáis seguros? / ¿Creéis que un bello cielo nos cubre todavía? [...] Pero es casi imposible. Pues yo no veo el cielo [...] No es posible encontrarlo a través de la efigie / coronada de gloria del tirano sargento".

temas como la libertad de expresión, el miedo o la pobreza en *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953) y *Belleza cruel* (1958). A este respecto son también reveladoras las declaraciones de Figuera que encontramos en su poética para la antología *Poesía social española contemporánea (1939-1968)* de Leopoldo de Luis, donde da cuenta de su trayectoria lírica que se funde con su biografía y cómo la guerra impuso unos temas y un tono a su poesía:

*Una primera poesía imitativa, vacilante, intimista y mala, sin duda alguna [...] De pronto, los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidación feliz se desgarran, el suelo se hunde, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y confunden entre la negrura del humo y la sangre. Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones [...] Terminó la íntima soledad del poeta. Porque también hay que escribirlo todo. El impulso primero de expresarse y crear belleza con la palabra es el mismo. Las circunstancias, no. Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbre [...] No me importa si mi poesía es, por lo circunstancial, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil (2000: 228-229).*

De este modo podemos constatar cómo la temática del hambre fue una de las más recurrentes de la lírica de Figuera, entre algunos de los poemas que lo corroboran podemos señalar: “Egoísmo” (1999: 12-122), del que cabe citar los versos: “Fuera, el naufragio; fuera el caos; fuera / ese pavor, abierto como un pozo, / de las bocas que gritan / al hambre, al ruido, al odio, a la mentira, / al dolor, al misterio”; “Silencio” (1999: 149-150) del que también podemos señalar los siguientes versos: “Y aunque

grites el hambre y las madres robadas, / no habrá pan en las bocas ni los rotos regazos / serán llenos de nuevo con el peso del hijo” y el poema titulado “Carta abierta”, remitida a “Jesús de Nazaret (Dios Hijo)”, con dirección a “Cielo” (1999: 234-235), en la cual interroga a su interlocutor del siguiente modo: “No sé cómo andaría en aquel tiempo / lo de vivir del tajo y ser un pobre, / pero lo que es ahora es un milagro / mayor que el de los panes y los peces / para poner algo en la mesa y repartirlo / para que llegue a todos. Haz la prueba”.

### 3.2. Historicidad, autorreferencialidad y función testimonial

Otra de las características definitorias de la poesía social es la *historicidad*, es decir, el afán por incardinarse y responder al momento histórico en el que el acontecimiento poético se localiza (García, 2012: 65). Si bien es cierto que esta fue una categoría central de este movimiento lírico, tenía ya algunos precedentes destacables, como es el caso de Antonio Machado y su concepción de *rehumanización* de la poesía (Luis, 2000: 31). Por otra parte, hemos de señalar que lo que se ha denominado como *historizar* va más allá de fechar los poemas o de localizarlos espacialmente, aunque muchos poetas van a servirse, además, de este recurso. En la poesía social encontramos numerosos poemas donde los poetas han fechado sus creaciones: “Yo doy todos mis versos por un hombre en paz. / Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad. / Bilbao, a once de abril, cincuenta y uno” de Blas de Otero (2013: 227) o el conocido poema de Ángel González: “Aquí Madrid, mil novecientos / cincuenta y cuatro: un hombre solo” (2004: 16) del libro *Áspero mundo* (1956). Recurso que utilizarán también las poetas, entre ellas Francisca Aguirre con el poema “Paisajes de papel” en el que declara: “Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible” (en Ugalde, 2007: 293)<sup>17</sup>, con respecto a la autora que nos ocupa cabe citar

---

<sup>17</sup>Es preciso señalar que el caso de Francisca Aguirre es controvertido. Tanto por edad (1930), por sus preocupaciones estéticas como por las temáticas que desarrolló en su lírica se ha emparentado a menudo con la generación del 50 (Wilcox, 1992: 65). Sin

el poema titulado “Posguerra” (1999: 138-139), sobre el que volveremos más adelante. Pero, insistimos, *historizar* (ser en la Historia), implica ir más allá de fechar los poemas. Consiste, más bien, en dotar a la poesía de un valor testimonial a partir de la narración de *experiencias*:

*Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un aquí y un ahora, y se objetiva narrativamente —notas compartidas con la poesía política— debe añadirse el carácter testimonial y la intención denunciadora. Ambas cosas, pues el testimonio, por sí solo, no es suficiente. Un poeta no es un mero testigo, ni un notario. Es, además, protagonista: está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus poemas y muchas veces las padece* (Luis, 2000: 13).

Con respecto al uso de una primera persona en el poema, y la importancia de la autorreferencialidad en este tipo de poesía, esto es, el querer sumir a la poesía en la realidad circundante, arrastra consigo la inmersión de la propia voz poética y sus vivencias, no tanto íntimas sino en relación a la convivencia en sociedad, como modo desde el cual alcanzar una representación popular (García, 2012: 126). Esto ocurre en la mayoría de los poetas sociales. Podemos recordar ejemplos como el poema “Para que yo me llame Ángel González” del poeta homónimo (2004: 15), así como “Barcelona ja no es bona o mi paseo solitario en primavera” de Jaime Gil de Biedma (2006: 121), en el que los detalles y nombres biográficos se mezclan con la Historia colectiva. En el caso de Figuera,

---

embargo, si nos atenemos a criterios cronológicos no se emparentaría con la poesía social ya que, según Leopoldo de Luis, la poesía social comenzó a extinguirse a partir de mediados de los 60 (2000: 223-224) y Francisca Aguirre no publicó su primer libro, *Ítaca*, hasta 1972. A este respecto, es preciso señalar que el hecho de que no publicara hasta entrada la cuarentena, lo cual la ha llevado a estar en este limbo generacional, no es sólo una peculiaridad de Aguirre sino que también le ocurrió a la propia Figuera, quien no publicó hasta los 46 años (Wilcox, 1992: 66; Ugalde, 2007: 19). Este breve apunte pretende subrayar que la trayectoria intelectual de las mujeres poetas estuvo marcada por los condicionantes de la época que estamos estudiando.

la elección de permanecer en el país y observar su realidad cotidiana, en lugar de exiliarse, marcaron su poesía de manera directa, de modo que el contacto con la realidad histórica del momento constituyó un material poético valiosísimo para su trabajo, tal como ella misma declaró:

*He preferido siempre quedarme en mi tierra. Fuera, acaso, hubiera tenido más libertad para decir, pero me hubiera sentido sin raíces y no creo que mi poesía hubiera ganado nada con ello. Aquí, tocando la tierra nuestra, amándola y sufriendola, he escrito mis poemas que también tienen sus raíces en este mundo que es el nuestro y el de hoy* (en Zabala, 2003: 255).

### **3.3. Poesía como comunicación y recepción masiva**

Los poetas sociales concebían principalmente la poesía como un acto de comunicación. Sin ir más lejos, Celaya, considerado máximo representante de esta posición, defendía ante todo una poesía humanista, cuyo valor residiera en llegar al otro. Esta era la mayor exigencia para lo que se consideraba una poética de lectores, en versos de Fuertes: “No es todo hacer una poesía para el pueblo / sino un pueblo para la poesía, / por eso escribo para el niño / y para el adolescente / que pronto serán el nuevo pueblo decente” (1981a: 107). Además, existía una conciencia de que la poesía había de ser un instrumento para transformar el mundo, como bien remarca de nuevo Celaya en su famosísimo poema “La poesía es un arma cargada de futuro” (1976: 93). Se trataba por tanto de abrirse a la sociedad como un obrero de la palabra: “Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. [...] La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros para transformar el mundo” (en Rubio y Urrutia, en Luis 2000: 94). Se hace evidente que tales poetas tenían conciencia de ser un trabajador más, lo cual se aleja de la idea de genio artístico heredado del Romanticismo con el que se ha tendido a identificar al poeta (García, 2012: 32-33, 210), entre ellos la propia Figuera, quién

hablaba así de su propia poesía:

*Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta [...] Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos. No me importa si mi poesía es, por lo circunstancial, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil (en Luis, 2000: 228-229).*

Otro de los presupuestos más destacados de este movimiento era el interés de dirigirse a un público amplio, popular, con el que identificaban su poesía como ya estudiamos anteriormente con respecto a la noción de poética de la comunicación.

### **3.4. Recursos estilísticos: oralidad e ironía**

Además de lo dicho, podemos señalar dos de los recursos estilísticos más notables de la poesía de postguerra: la oralidad y la ironía. Primeramente, nos detendremos a explicar y ejemplificar en qué consistía la oralidad, pues tal cómo señalábamos anteriormente, muchos de los poetas sociales pretendían reflejar en su poesía la realidad circundante a la vez que deseaban llegar a un público lector amplio (García, 2012: 123), razón que les llevó a utilizar un lenguaje que imitara la oralidad como modo de dotar a sus composiciones de verosimilitud. Entre los recursos retóricos más utilizados para conseguir el efecto de oralidad destacan el uso de palabras vulgares o cotidianas y la deconstrucción y reelaboración de frases hechas (García, 2012: 127). Una de las poetas sociales que más se ha servido

de la reescritura de expresiones idiomáticas ha sido Gloria Fuertes, por citar algunos de los ejemplos más conocidos destacan el poema “Cabra sola” (1981a: 212), que comienza con el verso: “Hay quien dice que estoy como una cabra”, y que coloquialmente significa haber perdido la cordura (Ramón, 2006: 6). También destaca el título del poemario *Mujer de verso en pecho* (1995) que juega con la frase hecha *hombre de pelo en pecho* y que es sinónimo de hombría. En esta misma línea Ángela Figuera también juega con este tipo de referencias en versos como: “Mujer de carne y verso me declaro” del poema “Aunque la mies más alta dure un día” (1999: 289) en lugar de la expresión idiomática *de carne y hueso*, así como el verso “no tengo siquiera dónde caerme viva” de “Pobre” (1999: 148-149) que altera la locución *no tener dónde caerse muerto*.

El otro gran recurso retórico de la poesía social fue la ironía, que en gran medida se utilizó como estrategia para eludir la censura ya que mediante el humor se hacían denuncias explícitas de una situación social trágica. Así lo declaraba el poeta Ángel González:

*Han sido bastantes los críticos que relacionaron mi poesía con la ironía –otro rasgo generacional. El uso de la ironía fue, en principio, otro imperativo de la situación. Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras; operación mental que, aunque sencilla, desbordaba de hecho la capacidad intelectual de muchos censores, primera ventaja de un procedimiento que implica además la relación y consiguiente comparación evaluativa de dos puntos de vista opuestos. Así, el procedimiento resultaba doblemente útil: permitía burlar las normas vigentes en materia de censura, y era de una gran eficacia crítica (en Pueo, 2007: 112).*

Este recurso fue muy empleado por diferentes poetas sociales. El propio González lo cultivó en numerosos ejemplos, entre los que podemos

señalar el poema “Discurso a los jóvenes” (2004: 115), donde encontramos sentencias como esta: “Si alguno de vosotros pensase / yo le diría: no pienses”. También Gloria Fuertes ha sido un ejemplo paradigmático de poeta que mediante el humor critica una sociedad injusta en especial para la mujer. Valga como muestra el poema “Es obligatorio tener mitos” (1981b: 136): “Es obligatorio no asomarse a la ventanilla, / porque tienes que estar vivo si organizan la guerra [...] Llevar medias en los templos, / tener bastantes hijos [...] Es obligatorio todo esto, / y encima te prohíben escupir en el suelo”. En última instancia, cabe referir que Ángela Figuera también mostró grandes dosis de ironía con el mismo fin que sus compañeros. El citado poema “Posguerra” (1999: 138-139) da buena prueba de ello. Comienza así: “Alegraos, hermanos, porque vivos seguimos. / Verticales, calientes sobre tierra segura / persistente al estruendo y a la dura piqueta [...] Alegraos, hermanos, porque es bueno quedarse [...] Porque estamos enjutos transcurrido el diluvio, / alegrémonos, hijos”.

### **3.5. Epílogo: Las contradicciones de la poesía social**

Sin embargo y pese a las buenas voluntades de los poetas la contradicción anidaba entre sus presupuestos. La primera de ellas es sencillamente que la recepción no fue tan masiva como la primera generación de poetas sociales esperaba y, por lo tanto, hubo de matizarse el alcance que finalmente tuvo con respecto a las expectativas iniciales. Así advertía Leopoldo de Luis en el prólogo de la antología estudiada las posibles confusiones a las que los términos podían llevar:

*No caigamos, sin embargo, en la fácil objeción de la no popularidad de la poesía. Poesía social y poesía popular no son la misma cosa. Que esta poesía vaya, en potencia, dirigida a las mayorías, que pretenda asumir el dolor de los otros, no quiere decir que haya de realizar un arte inmediatamente asequible a las masas [...] Es cuestión de advertir la necesidad de no*

*mezclar el propósito y el logro de la poesía traída a este libro con el problema del arte de masas. En todo caso, su relación consiste en que la poesía social puede hacer suya —y de hecho lo hace muchas veces— la denuncia de un mísero estado cultural del pueblo, de una paupérrima atención de la sociedad por los problemas educacionales (2000: 60).*

Así mismo, la esperanza que residía en la capacidad transformadora del “arma cargada de futuro” de Celaya chocó contra el muro de la realidad y posteriormente tuvo que aceptar las propias contradicciones que albergaba su poesía. En palabras del propio poeta:

*No me daba cuenta de todo lo que implicaba, aunque era evidente. No veía, por ejemplo, que esa transformación de la que formaba parte el acceso a esa inmensa mayoría, sin la cual no sería nada nuestra poesía salvo bizantinismo, no podía lograrse con sólo una revolución literaria (en Rubio y Urrutia, en Luis, 2000: 113).*

Quizá por ello, la autora que estudiamos siempre se mostró recelosa de esta supuesta capacidad de transformación de la poesía. Tal como vimos antes en su poética, ella era consciente de las limitaciones de su propia poesía, lo cual la llevaba a conformarse con poder, al menos, comprender a uno solo de sus contemporáneos (en Luis, 2000: 228-229). Aunque Figuera es considerada una poeta social (Payeras Grau, 2002: 27), tanto por la temática y la estética de sus composiciones, muy en la línea de los presupuestos poéticos de Celaya y Otero, por nombrar los autores sociales más señeros, así como por su participación en antologías generales de poesía social<sup>18</sup>, entre ellas la del propio Leopoldo de Luis. No

---

<sup>18</sup>Entre otras antologías de poesía social en las que se ha incluido a Figuera podemos señalar *13 poetas testimoniales* (2000) de Segismundo Lince. A este respecto cabría matizar que no siempre se la incluyó en obras generales con estos presupuestos, nos referimos

obstante, cabe ahondar en los motivos por los que la poeta puso de relieve las propias contradicciones de la poesía social.

En primer lugar, la concepción de que la poesía pudiera llegar a ser un fenómeno de masas pecaba de ingenua, hecho sobre el que ironizaron los detractores de este movimiento (García, 2012: 125). De manera que frente a la candidez de sus compañeros y amigos, Figuera más realista afirmaba lo siguiente: “Esa dedicatoria ‘A la inmensa mayoría’ me parece de perlas, pero mucho temo que no pase de una intención por su parte<sup>19</sup>. La inmensa mayoría no se entera de nada de lo que a poesía se refiere (Ni de otras muchas cosas tampoco)” (en Zabala, 2003: 256). En esta misma línea su poema “Epílogo a Blas de Otero” (1999: 163-165) da cuenta de su progresivo alejamiento con respecto a los presupuestos poéticos de sus compañeros:

*Tú querías correr a salvarnos. Querías  
(tan fieramente humano)<sup>20</sup> guardarnos las espaldas,  
protegernos la frente contra viento y marea,  
contra viento y destino. Y no sabías cómo.  
[...]  
Y yo llegué a decirte: Mejor fuera el silencio.  
Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.  
Y a ver si a duras penas o a duras alegrías  
abrimos un camino al cabo de la calle.*

---

particularmente a la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) de Francisco Ribes, y esta exclusión se debió, tal como han señalado críticas como Alonso Valero (2017: 102-103) y Rodríguez Cacho (2017: 310), principalmente a una cuestión de discriminación por razones de género.

<sup>19</sup>Con la referencia que Figuera cita en sus declaraciones está aludiendo conscientemente al poema de Blas de Otero titulado “A la inmensa mayoría” (2013: 227), al que hemos remitido anteriormente. De manera que Figuera al citarlo lo que hace en realidad es alejarse de los presupuestos que su compañero de generación propone en dicha composición.

<sup>20</sup>En el fragmento del verso que hemos resaltado Figuera remite al libro *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero.

A este primer rechazo, también podemos sumarle su propia conciencia de género (Arkininstall, 1997: 457). Es decir, aunque se diera el hipotético e improbable caso de que la poesía contribuyera finalmente a transformar la realidad, generalmente los poetas pensaban en términos de *luchas de clases* (García, 2012: 24), pero no valoraban en su poesía que la desigualdad de género se derivara también de la explotación capitalista y como tal fuera *otra* (aunque la misma) lacra a abolir. De manera que las propias poetas, entre ellas Figuera, eran muy conscientes de esta doble dificultad, lo cual llegaba a teñir en muchos casos sus creaciones de un fuerte carácter existencialista. En el caso de Figuera esta actitud se radicaliza a partir de *El grito inútil* (1952) (Wilcox, 1992: 71-72; Payeras Grau, 2002: 31; Zabala, 2003: 251-252). A este respecto, valga señalar algunos versos del poema-pórtico homónimo que dan cuenta de la doble frustración que provoca en el sujeto femenino hablante, ser consciente, que ser mujer y poeta supone un intento de comunicación infructuoso: “¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve / una mujer viviendo en puro grito? [...] ¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula, / con sólo esta canción, esta porfía / limando y escociéndome la boca?” (1999: 135-136).

Al hilo de esta composición es vital entender que la autora, pese a utilizar la primera persona, no está hablando de sí misma —no estamos ante una autobiografía ficcional— por más paralelismos que podamos encontrar con la vida de la propia escritora, sino que, en sintonía con los presupuestos de la poesía social, construye una máscara ficcional extrapolable a las vivencias cotidianas de las mujeres de su época (Robbins, 2000: 568; Payeras Grau, 2002: 34-35). Las cuales, según los preceptos del franquismo, debían dedicar su vida al trabajo reproductivo, tanto doméstico como afectivo.

#### 4. ALIMENTACIÓN Y TRABAJO REPRODUCTIVO EN ÁNGELA FIGUERA

A veces se olvida —pero no por ello deja de ser cierto— que pese a denominarse autarquía, el régimen de Franco se basó en un modelo socio-económico capitalista. Es por ello que, cuando analizamos desde nuestras coordenadas actuales la situación de la mujer española de posguerra, hablamos de trabajo reproductivo en lugar de tareas domésticas y alimentarias, aplicándole una perspectiva materialista que tenga en cuenta el marco de producción en el que se daban las mismas. Con ello evitamos para no caer en el juego de la ideología nacionalcatólica, la esencialización del género femenino (Robbins, 2000: 576). También suele pasarse demasiado rápido por otro punto crucial. Es preciso señalar que la relación establecida entre mujer y domesticidad no fue una característica propia del franquismo, impuesta durante la posguerra, sino que ha sido y sigue siendo una constante en la división de tareas de la economía capitalista global:

*Con más consistencia se puede afirmar que la fuerza motriz de la economía mundial ha sido la capacidad del capitalismo internacional de apropiarse de las masas trabajadoras globales de campesinos expropiados y de amas de casa, es decir, de la inmensa cantidad de trabajo no contractual, incrementando así de manera exponencial los porcentajes de extracción de plusvalía [...] El trabajo doméstico fue una creación del capitalismo de finales del siglo XIX, construido en el auge de la industrialización tanto para pacificar a los trabajadores masculinos como para impulsar el cambio de la industria textil a la pesada (en términos marxistas, de la plusvalía absoluta a la relativa) (Federici, 2013: 187-188).*

A partir de esta perspectiva es preciso señalar la relación entre alimentación y trabajo afectivo, que se engloba dentro del concepto de

trabajo reproductivo previamente referido. Según Federici, el trabajo reproductivo se divide a su vez en trabajo doméstico y trabajo de cuidados (2013: 175), es decir, tareas del hogar y trabajo afectivo, siendo este: “aquel que produce o manipula afectos, como las sensaciones gratas o de bienestar, la satisfacción, la excitación o la pasión” (2013: 193). Es preciso señalarlo porque el hecho de vincular trabajo y afectividad desmonta también la ideología esencialista que el régimen franquista impuso a la mujer: “las mujeres son los sujetos centrales del trabajo emocional y de que, aunque este sea un trabajo asalariado de atención al público, en esencia se trata del mismo tipo de trabajo que las mujeres han realizado siempre” (2013: 194).

Llegados a este punto, podemos acudir a la literatura para ver cómo la escritura fue fiel testimonio de la estrecha relación que se estableció entre la mujer y el universo alimenticio, teniendo en cuenta el valor afectivo que la nutrición tiene en nuestra cultura (Rodríguez Cacho, 2017: 308). De este modo, encontraremos múltiples composiciones literarias fechadas entre 1939 y 1965 que reflejan la figura de la mujer como sustentadora del hogar<sup>21</sup>. Desde los conocidos versos de Miguel Hernández: “En la cuna del hambre / mi niño estaba. / Con sangre de cebolla / se amamantaba [...] Una mujer morena / resuelta en luna / se derrama hilo a hilo / sobre la cuna” del famoso poema “Nanas de la cebolla” (1979: 473-476), los reveladores: “La mujer. La de siempre. La mujer de la casa / que tiene el pan y el agua como símbolo” de María Beneyto (en Conde, 1967: 59) pasando por el testimonio poético de Gloria Fuertes: “Aprendí a regatear en las tiendas / y a ir a los pueblos por zanahorias” (1981b: 41-42)<sup>22</sup>, hasta el retrato costumbrista que la propia Ángela Figuera lleva a cabo de las “Mujeres del mercado” (1999: 142-143), en el que se aborda la doble dimensión, afectiva y doméstica, del trabajo reproductivo:

---

<sup>21</sup>Para esta delimitación temporal nos hemos servido del estudio de Luis (2000: 223-224), previamente citado.

<sup>22</sup>Hemos destacado este verso porque refleja muy bien la tarea generalmente ejercida por la mujer de la búsqueda de alimentos en las incursiones a las zonas rurales durante la posguerra. A este propósito son muy reveladores los testimonios recogidos en Barranquero y Prieto (2003).

*Van temprano a la compra. Huronean los puestos.  
Casi escarban. Eligen los tomates chafados.  
Las naranjas mohosas. Maceradas verduras  
que ya huelen a estiércol. Compran sangre cocida  
en cilindros oscuros como quesos de lodo  
[...]  
Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos,  
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa  
[...]  
Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.  
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.  
A un barreño de ropa por lavar. A un marido  
[...]  
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,  
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia  
de animal instintivo, les castigue la entraña  
con el peso agobiante de otro mísero fruto.*

De manera que las mujeres retratadas aquí, no sólo ejemplifican cómo se relaciona íntimamente trabajo doméstico y feminidad, desde la compra de alimentos, la preparación de estos y la limpieza, sino que también se aborda el trabajo afectivo en tanto que las figuras femeninas que aparecen en el poema se encargan, además, tanto del cuidado de los hijos como de satisfacer sexualmente al marido que funciona, en último término, como su empleador. En palabras de Federici:

*El capital creó al ama de casa para servir al trabajador masculino, física, emocional y sexualmente; para criar a sus hijos, coser sus calcetines y remendar su ego cuando esté destruido a causa del trabajo y de las (solitarias) relaciones sociales que el capital le ha reservado. Es precisamente esta peculiar combinación de*

*servicios físicos, emocionales y sexuales que conforman el rol de sirvienta que las amas de casa deben desempeñar para el capital lo que hace su trabajo tan pesado y al mismo tiempo tan invisible* (2013: 38).

#### **4.2. La paradójica resistencia del ángel del hogar**

Sin embargo, la obra de Figuera no se limitó a dibujar la realidad contemplada sino que, como poeta social, reivindicó que las mujeres desde el propio rol materno, en tanto que reproductoras de vida y proveedoras de alimentos y cuidados, adquirieran una posición activa. Siendo conscientes de las contradicciones que desde nuestro horizonte actual esta reivindicación pueda suscitar, consideramos que lo que pretendía Figuera, sabedora igualmente de las restricciones que las mujeres de su generación tenían en tanto que sujetos de derecho, era empoderarlas a partir del único rol que les estaba permitido en la sociedad del momento.

De manera que cuando Figuera utiliza el campo semántico del trabajo para referirse a las tareas domésticas, lo desprende del halo esencialista con que se cargó y lo hace visible, condición indispensable para poder empezar a rebelarse contra él (Federici, 2013: 40). Con respecto a la utilización del campo semántico del mundo laboral en su lírica destacan “Poquita labor” (1999:70), “Los días duros” (1999: 169), del que valga señalar los siguientes versos: “Cómo me di a la lluvia y a los vientos / al fuego del varón y a la tarea / de concebir y de alumbrar con grito”<sup>23</sup>,

---

<sup>23</sup> A este respecto cabe destacar que, como puede leerse en este poema, del que valga citar también los siguientes versos: “Hoy ya no puedo [...] / Ya no podemos acunar la débil / carne del hijo en un regazo tibio / de raso y plumas: hay que sostenerla / con fuertes manos, apoyarla adrede / en el inquieto suelo, preparando / con firme decisión su andar futuro. / Los días duros se abren a mi quilla.”, la mujer española se consagró a la tarea de la reproducción que le fue impuesta, fomentada, a su vez, por medio de las políticas pronatalistas del régimen franquista, para suplir el déficit demográfico existente durante la posguerra. No obstante, como hace notar la poeta, al mismo tiempo la figura de la mujer en tanto que madre sufrió, paradójicamente, una estigmatización contra la cual Figuera, en los últimos versos de esta composición, propone rebelarse. Para ilustrar mejor nuestra

y “Canto a la madre de familia” (1999: 237-238) en el que enumera con exaltación heroica todas las labores que realiza cotidianamente una ama de casa:

*Canto a sus manos suaves de lejía  
los lunes y los martes,  
los miércoles y jueves picadas por la aguja,  
quemadas cada viernes por la plancha,  
ungidas por el ajo y la cebolla  
[...]  
Canto a la madre de familia  
a las ocho de la mañana  
distribuyendo cautamente  
la leche azul del desayuno  
en los tazones de asa rota.*

Sin olvidar tampoco alcanzar con su canto a todo el colectivo explotado en poemas como “Donde veas” (1999: 275-276) y “No quiero” (1999: 279-280), donde al reunir en un mismo espacio las reivindicaciones tanto del ama de casa como del trabajador de la fábrica está mostrando que la explotación laboral de ambos tiene la misma procedencia.

En segundo término, lo que hace Figuera en su poesía es crear comunidad a partir de la reivindicación de la capacidad reproductora de la mujer, traduciendo esta cualidad como sinónimo de poder en lugar de

---

lectura nos serviremos de las palabras de Arkinstall (1997: 452-459): “Figuera’s representations of the maternal situate her within a Spanish tradition of gynopoetics that has frequently availed itself of such configurations for subversive purposes [...] the mother as cultural construction offers Figuera specifically a vital manoeuvrability within a patriarchal society whose concept of nationhood is sustained by its own agenda with regard to the maternal body. Mothers, according to Francoist ideologues, are both the cause of Spain’s degeneration and the hope for her regeneration. In order to encourage women to fulfill this so-called sacred mission and to restore demographic growth after the Spanish Civil War, pronatalist policies, which perceived the patriarchal family as ‘the primary social unit of Spanish society’, were developed in the early years of Franco régime”.

subyugación, como estaba siendo durante el franquismo (Payeras Grau, 2002: 36-37; Zabala, 2003: 261). En esta línea podemos nombrar los poemas: “Rebelión” (1999: 143-144), “Mundo concluso” (1973: 193-194), “Madres” (1999: 176) y “Destino” (1999: 185).

Para concluir nos detendremos en el poema “Madres” (1999: 176-178), en el que Figuera, a la manera de una Lisístrata contemporánea, incita al colectivo femenino a que tome conciencia de su capacidad de decidir sobre su propio cuerpo, en tanto que reproductor, y sobre el destino de sus hijos, y en segundo lugar, reflejando la importancia de esta decisión en un contexto política y económicamente desfavorable:

*Madres del Hombre, úteros fecundos,  
Hornos de Dios donde se cristaliza  
el humus vivo en ordenados moldes  
[...]  
Y luego, ¿qué?... Cumplisteis la tarea.  
[...]  
¿Qué campos abonados  
con aceros y pólvoras  
verán crecer la espiga suficiente  
al hambre de su boca sin pecado?  
[...]  
Madres del mundo, tristes paridoras,  
gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.*

Es interesante observar cómo Figuera se desprende del tono autobiográfico de su primera poesía trascendiendo su testimonio de la esfera personal a la colectiva, para así crear una comunidad de mujeres-madres (Quance, 1999: 17). De manera que unidas las mujeres puedan ejercer una resistencia justamente a partir de la apropiación de los distintivos con los que el franquismo las había oprimido. Ha de precisarse que este tipo de resistencia femenina no es algo propio del contexto de la

posguerra española, sino que ha venido funcionando históricamente como modelo de reapropiación de la identidad femenina:

*Pese a las guerras, las crisis económicas y las devaluaciones, mientras que el mundo se caía a pedazos a su alrededor, las mujeres han continuado plantando maíz en campos abandonados, cocinando alimentos para venderlos en los arcenes de las carreteras, creando cocinas comunales [...] interponiéndose de este modo a la mercantilización de la vida y dando pie a procesos de reapropiación y recolectivización de la reproducción, indispensables si queremos recuperar el control sobre nuestras vidas (Federici, 2013: 180).*

Tan sólo recordemos algunos ejemplos notables como las madres de la Plaza de Mayo, las madres contra la droga, contra la represión, contra la guerra, contra la Mafia y las proletarias/indígenas de Chile que, tras el golpe militar de 1973, se unieron para garantizar la alimentación de sus familias mediante la organización de cocinas comunales —*ollas comunes*— (Zabala, 2003: 265-266; Federici, 2013: 149-150).

## 5. CODA: “SOLA NO ESTÁS”<sup>24</sup>

A modo de epílogo a estas notas, queda señalar muy brevemente que, pese a que el hambre y el universo femenino fueron silenciados durante los años de la posguerra, nuestras palabras han tratado de repensar nuestra Historia y nuestro canon poético para poder otorgar a estas dos *ausencias* el lugar que merecen. Y logren también, estas palabras, hacer (re)descubrir que no sólo

---

<sup>24</sup>El subtítulo de este epígrafe “Sola no estás” hace referencia al poema homónimo de Ángeles Mora, en *Ficciones para una autobiografía* (2015: 26-27), dedicado a la también poeta Juana Castro y cuyos versos concentran la voluntad de esbozo con el que cerramos este trabajo: “No es cuestión de palabras, / es un rumor de fondo / queriendo aparecer. Se entrecruzan las voces [...] / Has de saber qué dicen esas voces / que ya no se conforman, / mujeres que callaron tanto tiempo, / razones que traen luz: para nunca estar solas”.

se pasó hambre en España durante largos y oscuros años, que no sólo las mujeres desde sus cocinas trataron de paliarla, sino que hubo tantas, entre ellas Gloria Fuertes, Francisca Aguirre, Susana March, Angelina Gatell, María Beneyto y la propia Ángela Figuera, que la cantaron, a veces para denunciarla, otras para crear comunidad y, en última instancia, pensando, quizás, que hoy las leeríamos nosotros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, R. (1978). *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*. Barcelona: Planeta.
- ABDELAZIM, R. A. (2017). “Ángela Figuera y Carmen Conde en tres temas”. *AnMal Electrónica* 42, 76-101.
- ALDARACA, B. A. (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor.
- ALMODÓVAR, M. Á. (2003). *El hambre en España. Una historia de la alimentación*. Madrid: Oberón.
- ALONSO, D. (1946). *Hijos de la ira*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALONSO VALERO, E. (2016). “Mujeres poetas bajo el franquismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 793-794, 22-33.
- \_\_\_\_ (2017). “Compromiso para una guerra y bajo una dictadura: antologías y canon”. En *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, M. Á. García (ed.), 79-109. Valencia: Tirant Humanidades.
- ARKINSTALL, C. (1997). “Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera’s Poetic Work”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21, 457-478.
- \_\_\_\_ (2009). “The Spanish Civil War and Franco Dictatorship: History as Trauma and Wound in Ángela Figuera’s Poetic Work”. En *Histories, Cultures, and National Identities: Women Writing in Spain, 1877-1984*, C. Arkinstall (ed.), 85-139. Lewisburg: Bucknell University

Press.

- ASCUNCE, J. Á. (1997). “La poesía social. Años 50 en adelante”. En *La poesía de postguerra (I). Historia de la Literatura Española*, R. De la Fuente (ed.), 117-253. Madrid-Gijón: Júcar.
- BARCIELA, C. (ed.) (2003) *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Madrid: Crítica
- BARRANQUERO TEXEIRA, E. y PRIETO BORREGO, L. (2003). *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la postguerra española*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga.
- BLÁZQUEZ VILAPLANA, B. (2016). “Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 793-794, 34-43.
- BOSCH, R. (1962). “La poesía de Ángela Figuera. El tema de la maternidad”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 186, 5-6.
- CAPUCCIO, B. L. (1993). “Hambre y poesía: una breve biografía de Gloria Fuertes”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18, 323-344
- CASANOVA, J. (2013). *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica.
- CELA, C. J. (1951). *La colmena*. Buenos Aires: Emecé.
- CELAYA, G. (1976). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.
- CONDE, C. (ed.) (1947). *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura.
- \_\_\_\_ (1967). *Poesía femenina española (1939-1959)*. Barcelona: Bruguera.
- CUENCA TORIBIO, J. M. (2008). *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*. Madrid: Actas.
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FIGUERA, Á. (1999). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- FUERTES, G. (1981a). *Historias de Gloria. Humor, amor y desamor*. Madrid: Cátedra.

- \_\_\_\_ (1981b). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA, M. Á. (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia.
- GIL DE BIEDMA, J. (2006). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ, Á. (2004). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- GRAHAM, H. (1996a). "Gender and the State: Women in the 1940s". En *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, H. Graham y J. Labanyi (eds.), 182-195. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_ (1996b). "Popular Culture in the Years of Hunger". En *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, H. Graham y J. Labanyi (eds.), 237-245. Oxford: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ, M. (1979). *Obra poética completa*, L. de Luis y J. Urrutia (eds.). Madrid: Alianza.
- JURADO MORALES, J. (2014). "El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 525-544.
- LARA-KUHLMAN, L. E. (2012). "Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich". *Utah Foreign Language Review* 20, 87-104.
- LINCE, S. (2000). *13 poetas testimoniales*. Madrid: Edaf.
- LUIS, L. de (ed.) (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, F. Rubio, y J. Urrutia (eds.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN GAITE, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MORA, Á. (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby.
- NASH, M. (2015). "Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista". En *Cuarenta años con Franco*, J. Casanova (ed.), 191-228. Barcelona: Crítica.

- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, M. (2003). *Mujeres caídas: prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid: Oberon.
- OTERO, B. (2013). *Obra completa (1935- 1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PAYERAS GRAU, M. (2002). “Ángela Figuera: Mujer de carne y verso”. En *El linaje de Eva. Tres escritoras de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, M. Payeras Grau, 17-60. Madrid: Sial.
- \_\_\_\_ (2008). “La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra”. *Texturas* 8, 171-180.
- PRESTON, P. (2011). *El Holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, C. Martínez Muñoz y E. Vázquez Nacario (trads.). Barcelona: Debate.
- PUEO, J. C. (2007), “‘Espía de palabras’. Ironía y poética de Ángel González”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, 111-130.
- QUANCE, R. (1999). “En la casa paterna”. En *Obras completas*, A. Figuera, 15-25. Madrid: Hiperión.
- RAMÓN, E. (2006). “Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 32, 1-15.
- REYZÁBAL RODRÍGUEZ, M. V. (2009). “Ángela Figuera: la maternidad, experiencia exclusiva”. *Zurgai. Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo* 12, 12-16.
- RIBES, F. (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Mares.
- RICHARDS, M. (1998). *Un tiempo de silencio: La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, T. de Lozoya (trad.). Barcelona: Crítica.
- ROBBINS, J. (2000). “La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera”. *Anales de La Literatura Española Contemporánea* 25, 557-585.

- RODODERA, M. (1962). *La plaza del diamante*. Barcelona: EDHASA.
- RODRÍGUEZ CACHO, L. (2017). “Mujeres y ‘exilio interior’: a propósito de Ángela Figuera”. *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada* 2, 306-315.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, V. (2001). “Género, alteridad y poesía en *Belleza Cruel*, de Ángela Figuera”. *Revista Hispánica Moderna* 54, 140-153.
- UGALDE, S. K. (ed.) (2007). *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Transgredir límites: ‘Versos que salieron a correr mundo’”. *Zurgai. Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo* 12, 76-80.
- VILA-BELDA, R. (2008). “Pan y versos: hambre y subversión en la poesía de Gloria Fuertes”. *Bulletin of Spanish Studies* 85, 193-215.
- ZABALA, J. R. (2003). “Ángela Figuera Aymerich. Cuando la poesía no basta: activismo poético en defensa del ser humano”. En *Españolas del siglo XX: promotoras de la cultura*, M. J. Jiménez Tomé y I. Gallego Rodríguez (eds.), 245-283. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- WILCOX, J. C. (1992). “A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Angela Figuera and Francisca Aguirre”. *Studies in 20th & 21st Century Literature* 16, 65-92.

Recibido el 26 de abril de 2018.

Aceptado el 24 de mayo de 2018.



# LAS VOCES NARRATIVAS EN LA OBRA DOCUMENTAL AGRARIA DE JOSÉ NECHES<sup>1</sup>

THE NARRATIVE VOICES IN THE AGRARIAN DOCUMENTARY  
WORK OF JOSÉ NECHES

**Ana MELENDO CRUZ**

Universidad de Córdoba

aa1mecra@uco.es

**Resumen:** La aproximación a la obra documental de José Neches resulta decisiva en la comprensión del documental rural en España, no solo desde un punto de vista histórico, sino también desde una perspectiva plástica. El carácter pedagógico que los define necesita del uso de algunos artificios narrativos que posibiliten el pacto de verosimilitud entre el emisor y el receptor que anima a todo texto documental. Por eso, este trabajo quiere ocuparse de la lectura narratológica de las diferentes voces narrativas, que irrumpen en la filmografía nechesiana, para arrojar luz sobre las distintas funciones que en estos textos desempeñan.

**Palabras Clave:** Cine documental. José Neches. Narratología. Voz

---

<sup>1</sup>Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *La contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)* del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (referencia HAR2016-77137-P). Convocatoria 2016. Investigadores principales: Ana Melendo Cruz y Pedro Poyato Sánchez.

narrativa.

**Abstract:** The approximation to the agrarian documentary work of José Neches is decisive for the comprehension of the rural documentary in Spain, not only from a historical point of view but, also, from a visual perspective. The pedagogical character which defines his work uses some narrative tools that make possible the verisimilitude deal between the sender and the receiver which enlivens every documentary text. Therefore, this work aims to address the narratological lecture of the different narrative voices that burst into Neches' filmography to shed light on the many functions this texts carry.

**Key Words:** Documentary cinema. José Neches. Narratology. Narrative voice.

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra filmica de José Neches, que abarca desde 1947 a 1976, recientemente recuperada, restaurada y distribuida por el Departamento del Servicio de Publicaciones, desde el área de Archivos, Biblioteca y Mediateca del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, se convierte en fundamental a la hora de estudiar el documental agrario español. Investigaciones previas, referidas a la obra de otros documentalistas preocupados por el ámbito rural, como el marqués de Villa Alcázar o Pascual Carrión, así lo han demostrado<sup>2</sup>. La importancia de estos textos cinematográficos radica en su valor como documento histórico, capaz de atestiguar los hechos del pasado, pero también en la *forma filmica* contenida en ellos, dos aspectos que, como se verá más adelante, están íntimamente relacionados en este caso. Y es que, en esa reconstrucción de lo ocurrido a través de la imagen cinematográfica, que nunca resulta fácil por

---

<sup>2</sup>Véanse Gómez Tarín y Parejo (2013) y Ortega Arjonilla (2017).

los discursos dispares que de ella se desprenden, es posible leer las marcas de un ayer que nos permiten conocer e identificar las diferencias, sobre todo teniendo en cuenta que los fondos documentales en los que se centra nuestro estudio están producidos por organismos oficiales, gubernativos o dependientes de ellos, existentes en el franquismo. Es evidente que nuestro trabajo no quiere ocuparse de narrativas que desde el presente evocan el pasado, sino de otras que nacen en el pasado y que van a ser revisadas desde el presente. Se trata, por tanto, de la interpretación temporal de unos valores que forman parte de la vida de una sociedad, pero siempre teniendo en cuenta que, como asegura Eco, un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, “representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (1987: 73). Parece inevitable entonces que, en esa *revisión*, el destinatario del que habla Eco, se enfrente a los textos del pasado con sus propias normas y valores<sup>3</sup> para convertirse así, como señala Iser, en:

*[...] un potencial de efectos, que solo es posible actualizar en el proceso de lectura [...] Pues la obra es más que el texto, puesto que solo cobra su vida en la concreción y, por su parte, esta no se halla totalmente libre de las aptitudes que introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto (1987: 11-44).*

Por otra parte, Gómez Benito afirma que:

*La historia se ha basado en la primacía de lo escrito. Y tiene que afrontar el hecho de la utilización de ese testimonio de lo “visto” que es la imagen. En las manos del historiador, la imagen fotográfica [o cinematográfica en este caso] puede tener varios usos. Los dos principales tienen que ver con dos usos fundamentales de la historia: el registro de lo que ha sucedido y la narración de lo sucedido (2015:*

---

<sup>3</sup>Jauss (1986) lo llama *horizonte de expectativas*.

312).

Es precisamente en ese *narrar lo sucedido* donde entra en juego la *forma de hacer* de un cineasta, este que nos ocupa, que utiliza el documental científico, divulgativo y formativo, con la finalidad de comunicar y mostrar, mediante un mensaje seductor, los abundantes conocimientos y destrezas, relacionados con el mundo agrícola, manejando para ello algunos de los mecanismos procedentes de la ficción que, sin embargo, le permiten lograr, como veremos, la confianza entre el emisor y el receptor. Pues bien, de todos los artificios ficcionales puestos en juego en la filmografía de Neches queremos ocuparnos en este estudio de las voces narrativas por las operaciones de sentido que producen en estos textos cinematográficos y la polifonía contextual, en términos de Bajtín (1991: 149), que de ellas se desprende. Efectivamente, a partir del análisis de algunos fragmentos seleccionados trataremos de dar cuenta de la presencia y la funcionalidad que desempeñan los distintos narradores que aparecen en la obra nechesiana, por cuanto suponen una componente ineludible en la forma narrativa de estos cuarenta y siete documentales agrarios. No obstante, antes de entrar en materia, consideramos conveniente aproximarnos, aunque de manera sucinta, a la figura de José Neches con el objetivo de hacer más comprensibles algunos de los aspectos que desarrollaremos con posterioridad.

## **2. BREVE APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE JOSÉ NECHES<sup>4</sup>**

La llegada de José Neches al Servicio de Extensión Agraria (en adelante SEA), lugar donde desempeña su labor cinematográfica más fructífera, se produce en 1959, después de que se le concede el reingreso

---

<sup>4</sup>Los datos biográficos del cineasta pueden consultarse en la siguiente dirección: [http://www.mapama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/biofilmografia-neches\\_tcm30-379746.pdf](http://www.mapama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/biofilmografia-neches_tcm30-379746.pdf) [05/06/2018]

al Ministerio de Agricultura en el Organismo Autónomo de Extensión Agraria como Técnico en Cinematografía. Es cierto que su carrera como cineasta comienza unos años antes, siempre bajo la supervisión del Ministerio de Agricultura, concretamente en 1945 con la película *Cortijo andaluz*, y a partir de entonces realiza, ininterrumpidamente, más de cuarenta películas documentales, relacionadas con el mundo rural, para el Ministerio de Agricultura y otros Organismos. En todo caso, su amor por el cine y el espectáculo no hemos de verlo solamente ligado al documental rural. Por el contrario, durante mucho tiempo se mantiene unido al mundo del espectáculo a través de su afición al flamenco y como empresario de espectáculos y salas de cine, gestionando varios de estos locales en la Gran Vía Madrileña. También realiza alguna incursión como director en el cine de ficción a partir de su estancia en Guinea con la intención de mostrar a la sociedad cómo era la vida en una de las últimas colonias españolas. De ahí surge el título *Afan Evu* (1945) que es una adaptación de la obra de 1943 de Wenceslao Fernández Flores: *El bosque maldito*<sup>5</sup>.

No obstante, en su interés por promover la docencia a través del cine, forma, en todas las regiones españolas, a un grupo de Agentes de Extensión Agraria que se especializan en la realización de cine, sobre todo de cine documental. Pero no debemos olvidar que los organismos institucionales en los que desempeña su tarea como cineasta y docente están controlados por un estado fascista que vigila muy de cerca cada uno de los movimientos de aquellos que, bajo el paraguas de ciertas acciones educativas que se llevan a cabo durante los cuarenta años de dictadura, intentan, a su modo, liberar del atraso y la miseria cultural, humana y profesional a los habitantes del mundo rural. Precisamente el SEA nace con la intención de ayudar a los agricultores en el progreso de un mundo cambiante, el agrícola, incorporando, de una manera afectiva, a las familias, los jóvenes y, en definitiva, a las comunidades rurales, a las tareas

---

<sup>5</sup>Para obtener más información al respecto, consultar: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, *José Neches Nicolás*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (2017: 11-13).

de desarrollo. Se trata de que el agricultor se encuentre respaldado, tal y como explica Juan Manuel García Bartolomé:

*[...] por la solvencia técnica de un organismo que trabaja permanentemente a su lado. La consideración de los agricultores no solo como beneficiarios fundamentales del desarrollo, sino como agentes de la creación y evolución del mismo [...] Desde una perspectiva actual, puede afirmarse que el SEA fue un organismo movilizador de recursos y voluntades para promover el progreso agrario y el desarrollo de las comunidades rurales, que aplicó enfoques teóricos y metodológicos que resultaron innovadores en las políticas públicas (2009: 9).*

Estas palabras de García Bartolomé nos permiten reconducir este estudio hasta la aproximación de un cine documental agrario que ha forjado, como veremos, una representación muy nítida acerca de la situación de las comunidades rurales en la época franquista, utilizando para ello unos instrumentos escriturales que nos permiten *completar* y *actualizar* el sentido que emana de unos vestigios que se convierten en herramientas para comprender por un lado, algunas particularidades del destino histórico de una época, y por otro, el legado artístico de su creador.

### 3. PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Si partimos de la premisa de que el principal objetivo de la obra nechesiana es establecer puentes pedagógicos entre un emisor instruido en materia agrícola<sup>6</sup> y un receptor dispuesto a recibir estos conocimientos, podemos plantear, entonces, el estudio de los textos cinematográficos de Neches como objetos de comunicación que nos obligan, desde una

---

<sup>6</sup>Partiendo de esta idea, conviene puntualizar que los documentales producidos por el Ministerio de Agricultura en época franquista conllevan otros motivos ideológicos y propagandísticos que van a más allá de los conocimientos puramente agropecuarios.

perspectiva pragmática, a enfrentarnos a las relaciones que entablan emisores, receptores y texto, relaciones que habría que considerarlas no solo dentro del texto sino fuera de él. De esta forma, y con la intención de arrojar luz sobre las huellas de la enunciación, en el sentido apuntado por Genette (1989: 273), que determinan, en gran medida, la escritura nechesiana, se hace necesario dilucidar quién cuenta la historia, a quién se la cuenta y cómo se la cuenta, en la obra del cineasta zamorano; a la vez que convendría, por la notable carga ideológica que estas películas llevan aparejada, profundizar en las relaciones supratextuales que implican al emisor y a los receptores reales de estos jugosos documentales.

Ciertamente, los estudios sobre narratología en el cine derivan de los hallazgos diseñados para el modelo literario por Genette precisamente por el alto nivel de equivalencia que se evidencia entre uno y otro medio de expresión. Sin embargo, solo hay que pensar en el doble registro que el cine presenta, icónico y verbal, para comprender la distancia que aparece entre ambos campos de trabajo. Desde esta perspectiva, Brian Henderson explica en su artículo “Tense, Mood an Voice in Film”, cómo aún encontrándose esas correspondencias entre literatura y cine existen ciertas áreas de dificultad en la categoría, sobre todo de la voz, porque, según él, “no tiene un análogo adecuado en el cine”<sup>7</sup>.

Partimos aquí de la idea de que la imagen cinematográfica se constituye en un significante<sup>8</sup> de diversa entidad respecto a la palabra, por mucho que en los dos casos quien realiza la enunciación sea una fuente ficticia. Es por lo que algunos narratólogos del cine, como Gaudreault y Jost, señalan que la voz cinematográfica no puede entenderse como la literaria porque, “los relatos filmicos, como audiovisuales que son, implican la presencia de dos capas superpuestas de narratividad: mostración y narración” (1995: 63-64). El trabajo de Stam, Burgoyne y

---

<sup>7</sup>Recogido en: Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 119).

<sup>8</sup>*Recit* en términos de Genette. Stam, Burgoyne y Flitterman Lewis lo definen como el discurso verbal o cinemático que transporta el mundo de la historia al espectador, por ejemplo, la modelización real de los planos en una película (1999: 118).

Flitterman-Lewis (1999) viene a completar las ideas de Branigan (1984), Black (1986) y, sobre todo, de Gaudreault y Jost (1990) que afirman que puede existir un *narrador extradiegético*, que tiene el control de todos los mecanismos discursivos que aparecen en el filme, y que se corresponde con un *narrador fundamental*<sup>9</sup> que sería el responsable último de la enunciación. Este narrador fundamental es definido con posterioridad por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis como un *narrador cinematográfico* cuya función es proporcionar, junto a otros elementos propios del cine, a través de una gran variedad de canales y códigos, información sobre la historia (1999: 127). Los autores citados secundan, por tanto, las teorías establecidas por otros como Chatman, Gaudreault, Casetti y Gunning que defienden<sup>10</sup>:

*[...] el concepto de narrador cinematográfico como esencial para la comprensión del proceso y la estructura de la comunicación narrativa del cine. De acuerdo con estos autores, la presencia de un narrador extradiegético, manifiesto o implícito, es una necesidad lógica, que dispone los principios directrices por medio de los cuales entendemos la jerarquía de los roles narrativos, determinamos la cualidad de verdad y autenticidad en el mundo ficcional, y comprendemos los hechos representados del cine como una especie de “mensaje” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 133).*

---

<sup>9</sup>Esto es un narrador que controla el conjunto de técnicas cinematográficas, incluyendo la *voz over* (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 121).

<sup>10</sup>También Pedro Poyato ha señalado que nos encontramos “[...] con una instancia extradiegética, impersonal, sin voz (en el sentido literal de la expresión) y que puede manifestarse en el relato a través de los delegados, las voces narradoras, o de marcas definidas a partir de la conjugación de los distintos registros filmicos [...] Los narradores intradieгéticos, o delegados en la diégesis del narrador cinematográfico: son los encargados de dar cuenta, al modo de participantes o testigos, del mundo ficcional” (2013: 100).

Llegados a este punto parece clara la urdimbre teórica en la que nuestra investigación quiere fundamentarse. Sin embargo, todavía hemos de referirnos a la dificultad que conlleva trasladar el análisis de las voces narrativas al estudio del cine documental. La investigadora Aida Vallejo ha señalado cómo:

*En el marco concreto de los estudios dedicados al cine documental, el análisis de las formas de la enunciación se ha visto condicionado, en primer lugar, por la falta de interés de muchos autores hacia las herramientas de narratología y, en segundo lugar, porque los debates centrales en torno al documental se han dirigido más a cuestiones relacionadas con su carácter informativo y/o su relación con conceptos como la realidad o la verdad que a su propia construcción formal (2013: 7).*

El cine documental se ha visto confrontado, de esta manera, al cine de ficción, tildándolo, en muchos casos de *cine no narrativo* (Bordwel y Thompson, 1997: 47-48), por entenderse que el *cine narrativo* es sinónimo de *cine de ficción* (Nichols, 1985: 259). Esa negación del uso de la narrativa en los textos documentales puede deberse, como apunta Plantinga, a:

*[...] la extendida idea de que el documental, como representación de la realidad, debería tomar una forma “en concordancia” con su tema. Lo que esta afirmación suele querer decir es que, de alguna manera, el documental debería copiar, trazar o imitar la realidad no simplemente en su modelo de lo real (el mundo proyectado) sino en su propia presentación formal (1997: 124).*

Pues bien, con este armazón teórico queremos aproximarnos a la obra documental de José Neches, no solo para desmontar la anterior aseveración, sino para comprobar cómo la forma narrativa que adopta el texto nechesiano deviene en categoría formal que adquiere una doble

funcionalidad vinculada, por un lado, al discurrir de los acontecimientos, y por otro, a la consolidación de un *sistema estético* propio, en el sentido dado a estos términos por Santos Zunzunegui (2001: 52).

#### **4. DE LA DIVERSIDAD DE LAS FORMAS NARRATIVAS EN LOS DOCUMENTALES DE JOSÉ NECHES**

El primer detalle al que debemos referirnos, al tratar de comprender el significado que emana del uso de las voces narrativas en la obra documental de Neches, es que existe la voluntad por parte del cineasta, así lo demuestra el conjunto de su obra, de establecer diversos modelos de documentales con los que poder aproximarse al público al que estos van dirigidos. Basándonos en algunas de las categorías dispuestas por Nichols (1997), en cuanto a los distintos modos de representación de la realidad<sup>11</sup>, trataremos de ver en lo que sigue, a partir del análisis de un ramillete de películas seleccionadas para tal fin, cómo maneja el cineasta zamorano el lenguaje audiovisual como instrumento narrativo con el que trazar lazos de comunicación entre el emisor y el receptor apoyándose, en todo momento, en el deseo de credibilidad. Efectivamente, el cineasta no duda en utilizar los planteamientos básicos del documental de observación<sup>12</sup> en títulos como, *Cuidado de los combustibles* (1964) o *Plantación de frutales* (1964), según las categorías instauradas por Nichols, en los que la cámara se limita a registrar lo que podríamos denominar una *master class* dirigida

---

<sup>11</sup>“Entendemos como realidad, en términos muy generales, un campo referencial que en todo caso abarca el mundo empírico, sensible, habitable, pero que también se dilataría hacia los territorios de lo conceptual, simbólico, sentimental, imaginario, etc., esto es, todo aquello que puede afectar (o verse afectado por) la acción física o mental del hombre en su dimensión tanto individual como social” (Monterde, 2001: 15-16).

<sup>12</sup>“Los documentales de observación son los que Erik Barnauw considera cine directo y los que otros como Stephen Mamber describen como *cinema vérité* [...] La presencia de la cámara ‘en el lugar’ atestigua su presencia en el mundo histórico: su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/ participante (sin el recurso ilimitado de la dinamización del tiempo y el espacio que permite el cine)” (Nichols, 1997: 72 y 74).

a los agricultores, ganaderos y Agentes de Extensión Agraria. Pero si el objetivo perseguido así lo requiere, Neches renuncia a las leyes fijadas por el cine de no ficción para recurrir a parámetros puramente ficcionales, entendiendo que, como dice Nichols:

*El documental nos dirige al mundo de la realidad brutal al mismo tiempo que intenta interpretarlo, y la expectativa de que lo vaya a hacer supone una intensa diferencia con respecto a la ficción. Los documentales nos dirigen hacia el mundo pero también siguen siendo textos. Por tanto comparten todas la implicaciones concomitantes del estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción. El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de cómo una semejanza o imitación del mismo (1997: 154).*

Siguiendo los planteamientos adoptados por Nichols, con nuestra aproximación a los documentales de Neches, a partir del estudio de las voces narrativas que se dan cita en su obra, veremos cómo los textos no ficcionales no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen del mundo a través de similitudes fotográficas y auditivas del mismo, abordando el mundo en el que vivimos en lugar del mundo en el que imaginamos vivir.

#### **4.1. Los documentales expositivos de Neches y la voz over**

Como hemos dicho más arriba, la *voz over* es una de esas categorías que escapa a las estudiadas por Genette, desde el punto de la vista de los estudios cinematográficos, y que, sin embargo, se traduce en esencial para nuestro estudio porque en la obra nechesiana se barajan, pues, cada una de las modalidades a las que esta puede inscribirse<sup>13</sup>, sobre todo en

---

<sup>13</sup>La voz en *over* puede ser homodiegética —que da lugar a la llamada narración en

los documentales de carácter expositivo en los que sin el anclaje de la palabra las imágenes pueden flotar a la deriva. Y es que, según la teoría desarrollada por Nichols:

*El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico [...] Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto [...] La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión (1997: 68).*

Indudablemente, si atendemos a los dos primeros documentales realizados por Neches, a saber, *Cortijo andaluz* (1945) y *Reses bravas* (1945), podemos constatar que ambos se constituyen en ejemplos claros de lo que venimos exponiendo. En los dos casos nos encontramos con un narrador heterodiegético que marca el ritmo del discurso a partir de un lenguaje, de naturaleza poética, mediante el cual revela información sobre el mundo que desea mostrar. La voz *over*, acompañada por el sonido profundo de una guitarra flamenca, introduce al espectador, de igual modo, en esa construcción típica del hábitat rural de la zona meridional de España que es el cortijo, que en el ambiente que rodea a la ganadería y al toro de lidia con palabras como las que siguen: “En la tierra llana, oscura y esponjosa, la recortada silueta del cortijo andaluz es en su blancura hiriente, en contraste cromático con el añil del cielo, castillo no de bélica finalidad sino de paz y de trabajo” o: “Brillan los terneros en el prado

---

primera persona- y heterodiegética —que da lugar al relato en tercera persona-. A su vez, la voz en *over* homodiegética puede constituirse, según Kozloff (1988: 97-99), en narrador marco, que es aquel no visualizado que comienza su narración con las primeras imágenes de la película; o en narrador insertado, que comienza a narrar después de que la historia ha empezado y es visualizado en el acto de narración.

como abalorios de azabache desprendidos del corpiño de la novia que en la noche de luna voló a pelar la pava”.

La primera de estas dos películas trata de evidenciar cómo es la vida de aquellos que habitan ese microcosmos social que se genera en torno a tan emblemático lugar. Una sucesión de planos, engarzados por el montaje, presentan al cortijo como un emplazamiento de serenidad y trabajo a la vez que resaltan las zonas más representativas del mismo, tales como el jardín, que ayuda a alimentar el espíritu a través de las fragancias que de él emanan, o la capilla, espacio en el que, según la *voz over*, “van las miradas en señal del perdón y buscando la protección divina”. Así mismo, se da cuenta de la vivienda señorial y del patio, con un arriate que el narrador describe cargado de flores, y que, según él, “pregona la sensibilidad femenina”.

En la segunda, las imágenes muestran la extraordinaria nobleza y elegancia de unos animales que son conducidos por hombres que exhiben su valor cabalgando entre las reses bravas. Garrocheros y herraderos exponen su fuerza y su inteligencia, así se pone de manifiesto cuando el narrador explica que, “el herradero reconoce como norma que más vale maña que fuerza”, mientras los ganaderos observan el *varonil* espectáculo. De este modo podemos observar cómo todos los detalles específicos que anclan expresivamente las imágenes proceden de la narración en off, de tal forma que solo esa *voz over* es capaz de transmutar en *el decir*<sup>14</sup> la aparente inocencia de las imágenes en un mensaje cuya cualidad moralizadora

---

<sup>14</sup>Así, nos parece importante destacar la reflexión sobre “el decir” y “el mostrar” realizada por la profesora Sarah Kozloff en su artículo “Algunas cuestiones sobre *el decir* y *el mostrar*” en el que explica que: “El uso constante de la expresión ‘voz de Dios’ merece dos comentarios. Primero, tipificar los narradores en off como divinos u omniscientes implica ignorar las propias películas y sus pruebas. En los años treinta, Westbrook Van Voorhis, el narrador de los noticiarios *March of Time*, hablaba con gran autoridad, sin dar lugar a objeciones: hoy en día sus comentarios suenan acartonados, si no ridículamente risibles. Pero muchos de los narradores de documentales de la Segunda Guerra Mundial, que son ahora desestimados por su supuesta pomposidad y omnisciencia, eran en realidad mucho más vacilantes, medidos e irónicos de lo que se recuerda generalmente” (2013: 46).

permite al narrador introducir ciertos parámetros de corte ideológico, que tienen que ver con la diferenciación de géneros o la importancia de la iglesia católica, entre otros, institucionalizados por el régimen franquista.

Pero la riqueza cromática que ofrece la *voz over* en estos documentales expositivos de Neches, ya lo decíamos, es muy variada. Por eso, si atendemos ahora a otra de las películas del cineasta podremos observar cambios sustanciales al respecto. Así, en *Concurso nacional de tractoristas* (1959), los toros han sido sustituidos por tractores que aparecen en escena acompañados por la música extradiegética de un pasodoble, como si el espectador hubiera de asistir a la retransmisión de una corrida de toros. Los vehículos dinamizan la composición a través de sus brillantes colores<sup>15</sup> mientras el discurso de carácter lírico del narrador es reemplazado aquí por la conocida voz de Matías Prats. La *voz over* se inscribe en el texto en cuestión a partir del popular grano tonal del locutor de televisión, quien introduce al espectador en la *IV Feria Internacional del Campo* al estilo de los documentales de NO-DO<sup>16</sup>, es decir, con un tono marcadamente periodístico. Las imágenes, por su parte, confeccionan una escritura destinada a acompañar a quien, hasta el momento, parece un narrador heterodiegético. Prueba de ello son los dos carteles en los que se detiene la cámara para dar fe de las propias palabras que viene pronunciando Matías Prats (Figura 1). Sin embargo, mediante un corte de montaje, irrumpe en la pantalla la imagen del famoso periodista (Figura 2), de tal forma que la *voz over* se descubre ahora como *voz in*<sup>17</sup>, el narrador heterodiegético se convierte entonces en un narrador-reportero, es decir, en un narrador-personaje, que incrementa la relación entre narrador y narratario desde el momento en que los planos subjetivos que se suceden en la pantalla, a partir de su aparición en el universo narrativo, recuerdan

---

<sup>15</sup>La película muestra los avances tecnológicos que obran en ella y abandona el blanco y negro de las anteriores cintas para explorar el mundo del color.

<sup>16</sup>No podemos perder de vista que este documental trata de retransmitir unos hechos que encajan con la política interna del NO-DO, noticiario que funciona como referente, en muchos casos, de otros documentales que se realizan bajo el amparo gubernamental.

<sup>17</sup>La que se pronuncia en el propio campo según la definición de Kozloff (1998).

a este último que está viendo lo que acontece a través de los ojos de quien está relatando la historia.



Figuras 1 y 2. *Concurso nacional de Tractoristas* (Neches, 1959)

Podríamos decir, entonces, que este narrador televisivo está más próximo al tipo definido por Genette como narrador homodiegético, puesto que el narrador obtiene la información de lo que cuenta a través de su participación en la diégesis. Al hilo de este enunciado conviene considerar la figura del narrador-reportero<sup>18</sup> en los términos sugeridos al respecto por Jesús García Jiménez:

*Es una figura intermedia entre el narrador autodiegético y el heterodiegético. Se diferencia de aquél en que, siendo personaje como él, no es el personaje central de la historia. Se diferencia del heterodiegético en que participa de la diégesis, y el conocimiento de aquello que cuenta es, por tanto, un conocimiento directo (1993: 116).*

La presencia de Matías Prats responde, por tanto, a una función enfática destinada a destacar determinados acontecimientos que tienen

---

<sup>18</sup>Este tipo de narrador recuerda al denominado por Friedman el *yo-testigo*, en su ya clásico artículo de 1955, "The Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". Se trata de un enunciadore que, desde dentro de la diégesis, habla, claro está, en primera persona y ha presenciado los hechos que cuenta, pero no los ha protagonizado.

lugar en el transcurrir del relato. Por ejemplo, cuando dice mientras mira y señala con su mano enérgica hacia el fuera de campo: “Nos dicen que el paso más difícil es el número trece ¡Atención a él!”; o cuando intentando alcanzar con su mirada lo que sucede a lo lejos anima de esta forma a los concursantes: “¡Adelante, Lérída. A ceñirse y a ajustarse. Que rocen nuestros alamares el tractor!”; o, por fin, cuando, realiza un barrido con sus ojos en el fuera de campo y proclama así al ganador: “¡Y aquí llega el vencedor después de su recorrido triunfal: Lérída! Está el hombre sonriente. No es para menos...”. Es así como con la presentación directa del enunciado al público, y con el uso de la tercera persona del plural, reforzando la dimensión homodiegética, se construye la convicción en el espectador de que está asistiendo directamente al transcurrir de los hechos. Hemos de señalar al respecto que esta idea resulta fundamental puesto que la película pretende dar cuenta de la transformación económica por la que atraviesa el país en este período conocido como *desarrollista*, una etapa en la que los empresarios inician un proceso de mecanización que contribuye a lavar la imagen externa de España, por mucho que este enjuague proceda de la explotación de los valores arcaicos y las peculiares condiciones de vida de sus habitantes.

Por otra parte, prosiguiendo con este rastreo de la presencia de la *voz over* en la obra nechesiana, nos encontramos con títulos que, aunque forman parte de este grupo de documentales expositivos del cineasta, presentan unas características, desde el punto de vista formal, que difieren de lo estudiado hasta el momento y que introducen nuevas posibilidades de lectura desde un punto de vista narratológico. Así, nos hallamos ante tres películas: *Ayudaos los unos a los otros* (1960), *Analiza tus tierras* (1960) y *Ordeña bien* (1960) que parten de un axioma común. Ciertamente, un narrador cinematográfico, por medio de estos tres enunciados de carácter apelativo imperativo, se dirige, por una parte, a todos los receptores reales, pero muy particularmente a un narratario diegético que identificamos con los agricultores y ganaderos que vehiculan la acción. Que esto es así lo confirma el hecho de que, complementando a la *voz over*, que enseguida

toma las riendas de la historia, varios planos, algunos de ellos subjetivos, como este que se muestra en la imagen (Figura 3), dan cuenta de unos textos que solicitan claramente la atención del protagonista, mientras que en otros se informa a los ganaderos de los buenos resultados que puede entrañar una correcta praxis en el ordeño de las vacas (Figura 4).



Figura 3. *Analiza tus tierras* (Neches, 1960)

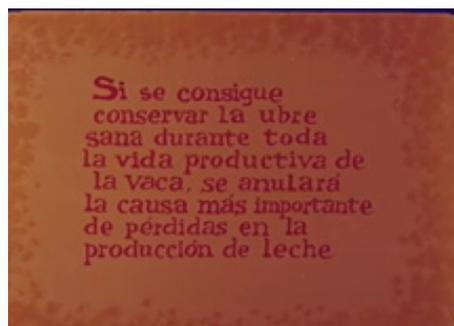


Figura 4. *Ordeña bien* (Neches, 1960)

Sin embargo, habría que precisar que los cauces formales elegidos para transmitir el mensaje son diferentes en unos y otros casos. Así en *Ayudaos los unos a los otros* y *Analiza tus tierras* Neches recurre a las leyes de la ficción para mostrar, conducidos en todo momento por la *voz over*, unos acontecimientos que han sido preparados para ser filmados. El cineasta, siguiendo la regla básica de cine clásico, en la que cualquier elemento queda supeditado a la historia, introduce al espectador en una realidad ficcionalizada dentro de la cual los actores —no profesionales— funcionan como vehículos mudos —puesto que en ningún momento se les da voz— cuyas acciones vienen a concluir en un mensaje moralizante que, transgrediendo lo puramente agropecuario, se empapa de una importante carga propagandística referida a los buenos comportamientos sociales que se esperan de *hombres y mujeres ejemplares*. *Ordeña bien*, por su parte, se centra en la descripción de los nuevos procedimientos que son necesarios

para la obtención correcta de la leche, atendiendo a una realidad, no ficcionalizada, en la que la voz narrativa desempeña una labor formativa.

#### **4. 2. Polifonía narrativa en los documentales reflexivos de Neches**

Hablar de documentales reflexivos significa referirnos a estrategias que, de alguna manera, quebrantan las concepciones que, por norma, podríamos asociar a las características del documental. Significa, por tanto, adentrarnos en un espacio escritural en el que se introducen fisuras, giros o cambios inesperados que nos obligan a centrar nuestra atención, no tanto en la historia, sino en cómo se cuenta esa historia. Para Nichols:

*La representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva [...] Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico [...] Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no solo en lo que respecta a la forma y estilo, como ocurre en los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos (1997: 93).*

Atendiendo a lo expuesto con anterioridad, podremos comprobar en lo que sigue cómo Neches, en estos documentales de tipo reflexivo, desplaza el centro de atención del modo en el que el cine copia la realidad al modo en el que el cine nos hace creer que copia la realidad, utilizando, con la finalidad de suscitar en el espectador la convicción de que lo que se está narrando es verdad, técnicas ampliamente consagradas por el cine para generar el efecto de objetividad perseguido como enseguida veremos.

Podríamos comenzar con el análisis de *El monasterio contesta*

(1960)<sup>19</sup>. Se trata de una película cuyo enigmático título nos exige pensar en un proceso narratológico que está siendo subrayado por la propia frase que intitula el filme porque esta crea en el espectador la necesidad de saber qué y a quién contesta el monasterio, a la vez que se reviste de un protagonismo esencial a esta notable construcción arquitectónica. Así lo demuestra el hecho de que un número importante de los planos que se dan cita en el comienzo del filme se destinan a detallar la grandeza de tan representativo edificio. Por otra parte, un narrador autodiegético, que responde a la categoría de narrador insertado según Kolozloff (1988: 97-99)<sup>20</sup>, construye un discurso, no exento de una importante carga ideológica, encaminado a mostrar la historia que encierran unos muros que, con su perdurabilidad y resistencia, atestiguan el pasado legendario de nuestra nación. José Neches opta, en este caso, por adscribirse a las posibilidades formales que le brindan los llamados *géneros del yo* para dejar constancia de lo vivido a través del valor testimonial que nos ofrece el protagonista con la escritura de un diario que se convierte en la manifestación textual de la propia experiencia. La cámara parece entregarse a los designios de la *voz over* que, aparentemente, lidera la acción. Efectivamente es ella la que, no solo dota de sentido al misterioso título del filme, sino que encauza el relato como se puede comprobar:

*El Monasterio de la Santa Espina fue en otras épocas lugar de veneración y culturas, señor de jurisdicción, poseedor de cuantiosa fortuna, y aquí está todavía, respondiendo, contestando*

---

<sup>19</sup>La fecha que se recoge en el texto para hacer referencia al año de realización de la obra es la propuesta por el Departamento del Servicio de Publicaciones, desde el área de Archivos, Biblioteca y Mediateca del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. Sin embargo, creemos que debe tratarse de un error puesto que en el interior del filme aparece una placa conmemorativa de la visita del Caudillo al Monasterio de la Santa Espina en la que consta 1969 como el año de dicha visita. Con lo cual deducimos que la realización del filme no puede ser anterior a la fecha que aparece en dicha placa.

<sup>20</sup>Es un narrador que comienza a narrar después de que la historia ya ha empezado y que aparece en imágenes en el acto de la narración.

*al paso del tiempo y de la vida. Yo, vuelvo a decir, no entiendo de estilos, pero algo muy trascendental he aprendido ya aquí, y es que, en otras épocas, otros hombres idearon y construyeron cosas muy grandiosas y bellas, y sobre todo, he aprendido que la vida, con toda su hermosa tarea, es una herencia, un mensaje que los hombres se van transmitiendo, y cuando contemplo el monasterio, él me contesta y me da fe de esta continuidad. Sí así es.*

Sin embargo, este narrador autodiegético, súbdito de una instancia extradiegética superior, que está destinado a contar su experiencia como alumno de la Escuela de Capataces Agrarios, declina, en ocasiones, su poder dando paso a otra figura narrativa que se cuele por los intersticios del texto. Se trata de un narrador cinematográfico que impone una mirada enunciativa, desprendida de la *voz off*, para señalar la presencia en el texto de tres imágenes; efectivamente, tres fotografías ocupan la parte derecha del encuadre, y parecen despertar cierta nostalgia en el protagonista (Figura 5). Después, mediante un corte de montaje, esta mirada enunciativa subraya la importancia de esas fotos que configuran un triángulo en cuyos vértices destaca la presencia de aquellas mujeres que son significativas —así hemos de suponerlo por el plano detalle que se les dedica— en la vida de este joven (Figura 6), mujeres que sostienen al hombre en los momentos importantes de su vida cumpliendo con esa función reproductora y aglutinadora propia de los idearios patriarcales y, por ende, de los franquistas.



Figuras 5 y 6. *El monasterio contesta* (Neches, 1960)

De esta manera se apela a esa sensibilidad femenina, opuesta al intelecto masculino, destinada a favorecer la unidad familiar promulgada por el Nuevo Régimen como uno de los pilares fundamentales de la sociedad. Tengamos en cuenta que la presencia de la mujer en este espacio sería del todo imposible si no fuera por la irrupción en la diégesis de estas imágenes fotográficas, puesto que se trata de un lugar, el Monasterio de la Santa Espina, que acoge entre sus muros a aquellos varones interesados en obtener un título al que las mujeres no podían acceder. Esta idea queda constatada con la presencia en el filme de unos planos en los que los estudiantes —hombres todos ellos, como se puede apreciar— recogen sus diplomas después de haber superado las pruebas correspondientes (Figura 7).



Figura 7. *El monasterio contesta* (Neches, 1960)

En todo caso, es a través de la escritura del diario, cómo el protagonista —al que, por cierto, en ningún momento se le designa— proyecta sobre el texto su experiencia personal en esta Escuela de Capataces, de manera que el receptor puede empatizar con unos hechos que percibe como reales, aunque estén ficcionalizados. Y es que, como muy bien explica el profesor Pozuelo Yvancos, “la literatura [o el cine en este caso] crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo de manera que los hechos representados

se asemejan a los acaecidos a personajes que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia” (1993: 18). Por eso, para revestir los hechos de una apariencia veraz, el cineasta injerta en el filme imágenes reales de la visita de Franco y su esposa al Monasterio de la Santa Espina a la vez que el narrador insertado, imbuido de su habitual lirismo, describe tan especial acontecimiento como sigue:

*Un día nos visitó el Jefe del Estado. Aquel día estaba más bonito el monasterio. Gentes de otros lugares vinieron aquí para presenciar el acontecimiento. Llegó por fin. Le recibieron con honores. Fue saludando a todo el mundo. Nosotros estábamos formados. Le fueron enseñando las reformas efectuadas. Pasó junto a nosotros. Se fue acercando al monasterio. Entró en él, y, en un claroscuro sorprendente y mágico, se ofreció el interior del templo.*

A partir de ahora el narrador cinemático y el narrador insertado se alternan en una suerte de movimientos verbales y descripciones visuales que ofrecen al espectador una panorámica bella y solemne de los muros del monasterio y de lo que estos encierran, incluidas esas voces del pasado que, junto al dorado de las piedras del edificio nos hablan, según este joven narrador, de nuestro pasado histórico.

Otro de los documentales de Neches en el que podemos reconocer la multiplicidad de voces narrativas que domina gran parte de su obra es *Plinio Cicerone* (1962). Se trata de una película en la que se informa al agricultor de las ventajas que contiene la concentración parcelaria. Es un producto que podríamos denominar *mixto* por la manera en la que se aborda en él la representación de la realidad. En primer lugar, llama la atención que sea un personaje animado, Plinio Cicerone, el encargado de introducir al espectador en un mundo que se pretende mostrar como real, de tal manera que el pacto pragmático que regula su construcción es el de la ficción, no el de la realidad. El receptor real asiste entonces a la irrupción

en la pantalla de un conejito muy simpático, Plinio, que se descubre ante él de la siguiente forma: “Soy Plinio, un conejo joven, como ustedes podrán apreciar, pero con la suficiente experiencia como para saber mucho del campo” (Figura 8).



Figura 8. *Plinio Cicerone* (Neches, 1962)

El protagonista, sin duda, es deudor del mítico Bugs Bunny, creado por Leon Shelesinger, veinte años antes de la realización de este filme, para la Warner Bros. Al igual que su antecesor, el vivaz conejo de Neches, desarrolla una personalidad burlona y desafiante mediante la cual muestra su inteligencia y su sentido común. Del mismo modo que Bugs Bunny, Plinio Cicerone tiene problemas con otras figuras antagonistas como Peporro, un agricultor “tan bruto [según este particular narrador] que ni siquiera sabe lo que es la concentración parcelaria”, hecho que provoca la humillación y la burla de Plinio con respecto a su opuesto. Nos encontramos así con un narrador homodiegético que, desde su categoría de narrador-personaje, interpela por igual a los receptores reales y a los narratarios que aparecen en el filme. En efecto, la película plantea una representación en abismo, mediante la cual interviene el narrador cinematográfico, para dar cuenta de la presencia de unos actores reales que asisten, desde el interior de la diégesis, a la proyección de la misma película animada que puede

ser visualizada por los receptores reales. Es decir, el narratorio encarna en sujetos que pueden habitar también el mundo real. De hecho, esta circunstancia acaba resultando esencial para que el pacto de verosimilitud funcione y, en consecuencia, para establecer la deseada comunicación con el espectador. Se instaura así un discurso metacinematográfico que tiene su continuidad en un momento posterior del filme, justo cuando Plinio proyecta en una pantalla cinematográfica un documental, en este caso expositivo, a través del cual, un narrador heterodiegético formula, durante ocho minutos, de los doce que dura esta película, la posibilidad de vivir trabajando con “bienestar y alegría” si las pequeñas propiedades agrícolas diseminadas se concentran (Figura 9).

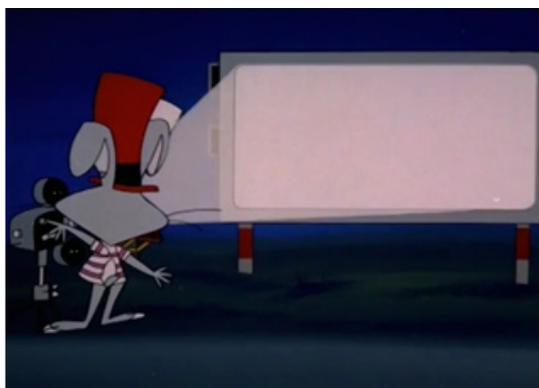


Figura 9. *Plinio Cicerone* (Neches, 1962)

Se atiende, sin ninguna otra pretensión, a un problema agropecuario del que el Ministerio de Agricultura venía ocupándose desde hace ya algún tiempo, y a las ventajas que supone la concentración parcelaria, tales como la posibilidad del crédito agrícola tras la inscripción de las propiedades en el registro oficial. La voz del narrador concluye con las siguientes palabras: “No habrá disputas y riñas entre colindantes. El labrador se siente ahora seguro y feliz; aumentará su producción y los beneficios serán mayores. La vida, no cabe duda, merece la pena. ¿O no es esto una nueva forma de

vida?”. Entonces, tras un corte de montaje, nuestro protagonista animado aparece de nuevo en escena interpellando a los receptores reales, activando así el contracampo heterogéneo, valiéndose de su peculiar sentido del humor, con una pregunta retórica referida a la película que acaba de proyectar.

Para confirmar que la elección de esta categoría documental no es casual en la obra de Neches, queremos concluir este apartado con el análisis de otro de los filmes que la representan, nos estamos refiriendo a *La horas de la tierra* (1965). El objetivo fundamental de esta cinta, desde un punto de vista puramente didáctico, es trasladar al espectador la labor que realizan los Agentes de Extensión Agraria y de Economía Doméstica en las zonas rurales durante las diferentes estaciones del año. Sin embargo, especialmente en esta película, se pone de manifiesto que los límites del documental son tan inciertos y tan nebulosos como los de la propia ficción, por mucho que Nichols señale que el realismo documental no es el realismo de la ficción (1997: 217 y ss.). Es así cómo Neches nos propone en este gesto documental una realidad ficcionalizada que “nos permite —como explica Breschand— experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños” (2004: 71). Por eso la película comienza con un plano cuyo protagonista es un reloj, que se recorta sobre un fondo negro, sobre el que se van impresionando los títulos de crédito mientras las manecillas y el sonido de las campanadas marcan las horas. Esta imagen, que de alguna forma hace referencia al título de la película pero que, en ninguna medida, suscita ninguna aclaración sobre lo que está por llegar, devine en una panorámica ascendente que describe un paisaje natural en el que predominan los colores otoñales, algo que confirma la voz de un narrador heterodiegético con posterioridad diciendo así:

*Es el otoño, el tiempo dorado, cuando la naturaleza va cediendo su algarabía, su signo radiante; cuando todo adquiere un aspecto más reposado, más sereno, más tranquilo; cuando un*

*aire especial, un color especial, envuelve el paisaje y las cosas dotándolo todo de una leve tristeza, de una cierta melancolía.*

Tras oírse la palabra melancolía, la cámara recoge en el encuadre al protagonista del filme, el Agente de Extensión Agraria. Su chapa identificativa y la presentación del narrador lo delatan. Ensimismado, mira el paisaje que define a la comarca que le ha sido asignada por el Servicio de Extensión Agraria con la finalidad de ayudar a los campesinos del lugar. Tanto las imágenes como el narrador describen en lo que siguen las labores de construcción de la Agencia, realizadas por el equipo del SEA, y las relaciones que comienzan a establecer los agentes con el campesinado. En determinadas ocasiones —como el momento en el que aparece en escena la Agente de Economía Doméstica— el protagonista toma la palabra entablando un breve diálogo con otros actantes del relato. Sin embargo, el carácter reflexivo del filme se manifiesta en tanto en cuanto la representación de las estaciones se corresponde con una suerte de alegorías que conviven con imágenes que podríamos definir como *reales*. Así, un encabalgamiento sonoro, que revela las notas de un violín, da paso a la figura del otoño, un anciano cubierto de hojas que, junto al citado instrumento musical, se presenta ante el joven Agente de la siguiente forma: “Ya sé que estás triste, hombre, lo comprendo, es para estar algo triste, desanimado, cosas de la tierra, cosas de la agricultura, cosas de los hombres. Yo soy el otoño y comprendo tu tristeza porque conozco la amargura de las cosas, la melancolía de la vida” (Figura 10).



Figura 10. *Las horas de la tierra* (Neches, 1965)

De igual forma, el invierno, precedido por el paisaje nevado que describe la cámara y la voz del narrador, que cuenta con cierto lirismo cómo esta estación es recibida por el pueblo, aparece en escena a partir de la ensoñación del Agente de Extensión Agraria que escucha en su sueño las voces del otoño, las de los campesinos con los que se entrevista, y hasta la del propio narrador heterodiegético quien, por unos instantes, pasa a formar parte de la diégesis puesto que su voz resuena como un eco del pasado en la cabeza del protagonista. Esta polifonía sonora, que retumba en su cerebro, cesa a consecuencia de un golpeteo en la puerta que parece redimirlo de esa extraña somnolencia. Sin embargo, el espectador es consciente de que el sueño continúa cuando el joven abre la puerta y tras ella aparece una segunda alegoría que representa el invierno. Su iconografía se corresponde con una especie de anacoreta, con sombrero y bufanda, sobre el que se cierne una espesa nevada mientras atiende a estas extrañas palabras del protagonista<sup>21</sup>: “¿Qué es lo que vienes a decirme,

---

<sup>21</sup>La película parece establecer un guiño intertextual que hace referencia a la película *Qué bello es vivir* (Capra, 1946) en la que un ángel de la guarda, día de Nochebuena, muestra al protagonista cómo sería la vida en su pueblo si él nunca hubiera existido.

frío, largo y cruel invierno?”. A lo que el peculiar personaje contesta: “Vengo a decirte cosas tristes, cosas amargas. Tienes razón, soy largo, tremendamente largo, parece que no voy a acabarme nunca. Sí, soy como las amarguras y el dolor, que parece que nunca se van a acabar”. Entonces, el protagonista, cogiéndolo de la mano, lo invita a pasar, y después, un corte de montaje, devuelve al joven a su realidad. El narrador cinematográfico se inscribe de nuevo en el texto a partir de un plano en el que se muestra un paisaje nevado que no se corresponde con la mirada de ningún personaje y que sirve de transición entre el mundo onírico del protagonista y el mundo real de los personajes de la diégesis. Inmediatamente después, las palabras del narrador heterodiegético, que vuelve a reconducir este documental ficcionalizado, introducen al espectador en el ambiente navideño que viven las gentes de la comarca de esta manera: “Sin embargo, en la Navidad, el frío y la nieve forman parte de un mundo de alegría”. A partir de este instante, el narrador adquiere un carisma muy particular, pues parece que recurre a las peculiaridades narrativas del cuento infantil, estableciendo un discurso marcado por una presentación, un nudo y un desenlace, para informar a los receptores reales de cómo los personajes de la diégesis deciden formar una cooperativa agrícola. Veámoslo:

*En el pueblo se formó aquellos días una especie de revuelo, y aquel revuelo era recogido y ampliado por las mujeres ¿Qué les pasaba a las mujeres del pueblo? Es decir, ¿qué les pasaba a los maridos? Iban a cenar tarde, del trabajo se marchaban al bar y a la Hermandad de Labradores. Algo estaban maquinando, y ¡casi sin verlos en todo el día! Y hasta las novias sufrían las consecuencias de esto. Hablaban de formar una no sé qué, una cooperativa ¿Qué era eso de la cooperativa?*

Sin solución de continuidad y después de haber terminado la historia, este mismo narrador explica cómo, sujeta a las horas de la tierra, la primavera llega a los campos de la comarca, una primavera que encarna

en la figura de una muchacha, que evoca a la protagonista de *La primavera* de Boticelli (1480), y que es observada a través de una mirada enunciadora que recoge a la joven y al Agente de Extensión Agraria en un plano de características singulares, pues parece responder a una *apertura en iris*, que podría corresponderse con el objetivo literal de la cámara, subrayando así su presencia, en cuyo interior se sitúan ambos personajes (Figura 11). De esta forma, el texto da cuenta de la presencia del narrador cinematográfico que se inscribe en el relato a partir de un ejercicio puramente formal.



Figura 11. *Las horas de la tierra* (Neches, 1965)

## 5. RECAPITULANDO

El estudio de la obra de José Neches, como factor decisivo en la comprensión del documental rural en España, obliga a incluir en su análisis aspectos que traspasan los datos económicos, políticos y sociales. Las páginas que anteceden nos llevan a concluir que los documentales de Neches, aunque sujetos a una importante carga ideológica a la vez que pedagógica, muestran las marcas de un tejido cultural, político y social que hacen de ellos una herramienta más que aconsejable en las investigaciones para la recuperación de nuestra memoria colectiva, a la vez que proponen

una escritura filmica en la que se hace necesario detenerse por la complejidad de las propuestas plásticas que contiene.

Abordados, en este caso, desde una perspectiva narratológica, su análisis nos ha permitido constatar cómo las voces narrativas proponen una ordenación y sistematización de los acontecimientos que viene condicionada por algunas de las vías en las que el género documental ha encontrado acomodo. Así, nos encontramos con documentales puramente expositivos, en los que la voz de un narrador heterodiegético cumple con su función más clásica, pero también con otros de carácter reflexivo en los que se produce una polifonía narrativa, sorprendentemente rica, en la que el narrador cinematográfico se sirve de procedimientos formales, como la enunciación, para dejar constancia de su presencia y para reflexionar de manera independiente sobre las imágenes. Este hecho, como ya se ha visto, alcanza una consecuencia inmediata en el modo en el que la carga ideológica contenida en la obra de José Neches es recibida por el espectador. Así mismo, hemos podido observar cómo la variedad en el uso de la *voz over* se traduce, no solo en dar a conocer o profundizar en los conocimientos relacionados con el mundo agropecuario, sino en establecer mecanismos, en algunos casos procedentes de la ficción, a través de los cuales se adquiere la confianza necesaria entre el emisor y el receptor, un pacto de verosimilitud, entonces, basado en acertados mecanismos narrativos tales como el uso de la *voz yoica*, la introducción de un lenguaje metacinematográfico, o la intromisión de un narrador-reportero —o narrador-personaje— quien, mediante la función enfática del discurso que desarrolla, incrementa la relación entre narrador y narratario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads). Madrid: Taurus.

- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1997). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BRANIGAN, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton.
- BRESCHARD, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula*. Madrid: Lumen.
- GARCÍA BARTOLOMÉ, J. M. (2009). “Prólogo”. En *El servicio de Extensión Agraria. Vivencias, recuerdos y vigencias*, 15-19. Madrid: Ministerio del Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GÓMEZ BENITO, J. (2015). “La mujer en la agricultura tradicional. Una mirada desde la historia y la sociología visual”. En *Jornaleras, campesinas y agricultoras. La historia agraria desde una perspectiva de género*, 307-357. Zaragoza: Monografías de Historia Rural 11 / SEHA.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. y PAREJO, N. (coords.) (2013). *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*. La Laguna (Tenerife): CAL Cuadernos Artesanos de La Latina / XX.
- FRIEDMAN, N. (1955). “The Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”. *PMLA* XX, 1160-1184.
- HENDERSON, B. (1983). “Tense, Mood and Voice in Film”. *Film Quarterly* (Otoño), 4-17.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1977). *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Munich: Fink. [Trad. esp. *Experiencia estética y hermenéutica*]

- literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.]
- KOZLOFF, S. (1988). *Invisible Storytellers*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_ (2013). “Algunas cuestiones sobre el *mostrar* y el *decir*”. *Cinema Comparat/ive Cinema* I.3, 38-48.
- MONTERDE, J. E. (2001). “Realidad, realismo y documental en el cine español”. En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, 15-26. Madrid: Ocho y Medio (Libros de cine).
- NICHOLS, B. (1985). “The Voice of Documentary”. En *Movies and Methods*. Volumen II. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_ (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA ARJONILLA, E. (ed.) (2017). *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar*. Granada: Editorial Comares.
- PLANTINGA, C. (1997). *Rethoric and Representación in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- POYATO, P. (2013). “La voz narrativa: modalidades de narrador en *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009)”. *Revista Comunicación* 1.11, 99-110.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- STAM, R.; BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- VALLEJO, A. (2013). “Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación”. *Cine Documental* 7, 7-29.
- ZUNZUNEGUI, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.

Recibido el 7 de febrero de 2018.

Aceptado el 27 de mayo de 2018.

**PROTOTIPOS INTERPRETATIVOS, PRÁCTICAS DE  
APROPIACIÓN Y LUCHAS SIMBÓLICAS. REPLANTEANDO  
LAS RELACIONES ENTRE ESTOS TÉRMINOS A LA LUZ DE  
UN ESTUDIO EMPÍRICO SOBRE LA RECEPCIÓN DEL TANGO**

INTERPRETATIVE PROTOTYPES, APPROPRIATION PRACTICES  
AND SYMBOLIC STRUGGLES. RECONSIDERING THE  
RELATIONSHIP BETWEEN THESE TERMS IN LIGHT OF AN  
EMPIRICAL STUDY ON THE RECEPTION OF TANGO

**María de los Ángeles MONTES**

Instituto de Humanidades (UNC-CONICET)

montes.m.angeles@gmail.com

**Resumen:** Toda práctica de apropiación supone dos cosas: por una parte, se encuentra motivada por los intereses del agente social. Por la otra, supone a la interpretación como operación lógicamente anterior. Tan anterior se la concibe, que la semiótica cognitiva prescindió por completo del estudio de los *usos* de los signos. Sin embargo, creemos que existen razones para revisar el vínculo entre apropiación e interpretación, y la relación de esto último con los intereses de los intérpretes. Esta es la tesis que pretendemos desarrollar, que surge como resultado de un trabajo empírico sobre la recepción del tango por parte de milongueros.

**Palabras clave:** Recepción. Interpretación. Prototipos. Semiótica

Cognitiva. Sociosemiótica.

**Abstract:** All appropriation practices suppose two things: on the one hand, it is motivated by the interests of the social agent. On the other, it assumes interpretation as a logical previous operation. This is so to such an extent that cognitive semiotics completely disregarded the study of the uses of signs. However, we believe that there are reasons to review the link between appropriation and interpretation, and the relationship of the latter with the interests of the interpreters. This is the thesis that we intend to develop, which arises as a result of an empirical work on the reception of tango by milongueros.

**Key Words:** Reception. Interpretation. Prototypes. Cognitive semiotic. Sociosemiotic.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA RECEPCIÓN MUSICAL VISTA DESDE UNA MIRADA SOCIOSEMIÓTICA

Hablar de recepción, y más específicamente de recepción musical, nos enfrenta a un primer problema: delimitar lo que significa presentar un estudio *en recepción*. Por cuestiones de tradición disciplinar, los enfoques teóricos que sustentan las investigaciones sobre la recepción se han desarrollado en dos grandes direcciones. Por una parte, desde la sociología y los estudios antropológicos, la preocupación por lo que las personas hacen con los signos, como los usan, y los ponen al servicio de sus propias prácticas sociales, abrió una vía de investigación sobre las *apropiaciones*<sup>1</sup>. Por la otra, desde la semiótica de raíz peirceana, se habilitó

---

<sup>1</sup>Entendemos signo en sentido amplio, no como unidad mínima de sentido, sino como cualquier cosa que es capaz de producir sentido como su efecto. Esto puede ser una palabra, un discurso, una música o una obra de teatro completa, en la medida en que es reconocida por alguien como una unidad significante.

un interesante campo de investigación sobre la manera como la actividad *interpretativa* es la que permite, en última instancia, que estos objetos de la cultura tengan algún sentido. Con ese giro, la cuestión de la recepción de los signos ingresó también dentro de las preocupaciones de la semiótica.

Estas dos líneas de investigación, si bien coinciden en que el sentido es algo que, como mínimo, se completa en la instancia de la recepción, abordan problemas que deben ser diferenciados correctamente. *Interpretar* un signo y *apropiarse* de éste para intervenir en el espacio social, son ambas actividades productoras de sentido pero que ocupan momentos lógicos diferentes.

Interpretar correctamente un signo implica reconocer en lugar de qué objeto se encuentra ese signo (Eco, 1999: 146), atendiendo a las reglas interpretativas de la comunidad, y establecer la identidad de eso que interpretamos. Supone un esfuerzo cognitivo por determinar qué es o a qué *clase* de objetos pertenece (Violi, 2001). Apropiárselo, en cambio, supone siempre la interpretación y, a partir de allí, la presencia de un agente social productor de sentido que, realizando opciones en un marco de posibles discursivos (Díaz, 2013), produce prácticas significantes que impactan en su entorno social<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Si bien la distinción apropiación/interpretación tiene importantes puntos de parentesco con la equiana uso/interpretación (Eco, 1987, 1992), difiere en que la comunidad que sirve como garante intersubjetivo de la semiosis no es la comunidad de origen de la obra sino la comunidad de intérpretes (Montes, 2011). Además, la noción de apropiación no está aquí para distinguir la *correcta* interpretación de aquellas que serían aberrantes, sino que posee valor analítico por sí misma. Nosotros coincidimos con Eco en la necesaria separación de estas dos instancias, aunque nos distanciamos de su propuesta tanto en el modo como traza ese límite, así como en el lugar que han de ocupar estos usos en nuestra disciplina. En relación con la primera cuestión, Eco traza el límite con el concepto de *intention operis*, la cual vendría determinada por las normas interpretativas de la comunidad de origen del texto (Eco, 1992:125). A nuestro entender esta manera de comprender las cosas plantea problemas epistemológicos y teóricos. Por una parte, las reglas interpretativas de la comunidad de origen son, para muchos casos, imposibles de conocer y, por el otro, representa una forma de fijar el sentido de manera estable y definitiva, idea que es contraria a un espíritu peirceano. Pero, además, consideramos que los usos que se da a los signos son un objeto de estudio de capital importancia para la semiótica porque implican formas específicas de producción de sentido, pero también porque su estudio puede arro-

Solo podemos apropiarnos de aquello que hemos reconocido previamente, de aquello que hemos evaluado, valorado y conjeturado en su sentido. Sin embargo, el modo como valoramos una música, por ejemplo, y el tipo de emociones que ésta es capaz de provocar como efectos de sentido, están fuertemente ligados al uso que le hemos dado a esa música en experiencias pasadas, lo que equivale a decir: al modo como nos la hemos apropiado anteriormente<sup>3</sup>. Ocurre que los hábitos y las competencias implicadas en la interpretación se adquieren, modifican o refuerzan en la experiencia, y las prácticas de apropiación forman parte de esa experiencia<sup>4</sup>.

No se trata solamente de que parte del reconocimiento de un determinado paquete significativo incluye la identificación de cómo debe ser usado, lo que Gibson (2015) llama *affordances* y que López Cano (2011) denomina más específicamente *affordances musicales*, sino también la tesis complementaria: que lo que hacemos con él influye en cómo nuestra mente procesará eso que percibimos y, en última instancia,

---

jar luces sobre los procesos de formación, mantenimiento o modificación de los hábitos interpretativos.

<sup>3</sup>Por ejemplo, quienes bailan el tango de manera sostenida presentan unas competencias perceptivas que son específicas de esos consumidores de tango. Eso, sumado a la asociación afectiva entre esa música y las emociones producidas en experiencia de la danza, permite comprender por qué esos tangos que para el sentido común son tristes y melancólicos, para los milongueros son divertidos y alegres (Montes, 2014).

<sup>4</sup>Experiencia que puede ser directa o indirecta (a través de discursos). Kaliman y Chein (2014) distinguen entre la experiencia y el discurso como fuentes de esos saberes, aunque reconocen que esta distinción es solamente analítica ya que, en la práctica, nunca se dan de manera independiente. Existen casos extremos donde todo lo que sabemos, por ejemplo, sobre los “monstruos” o los “duendes”, proviene de los discursos. Sin embargo, una vez puestas a rodar las palabras para darle sentido a la experiencia, esas experiencias le proveen de nuevas capas de sentido a las palabras. También Violi siguiendo a Brandt (2001: 325-331) reconoce distintas formas de experiencia (perceptiva, social y psicoemotiva). A pesar de lo productivos de esos debates, nosotros preferimos hablar de experiencia en sentido amplio, puesto que con esa noción apuntamos hacia el contacto pasado con esos signos que deja huellas en la psique bajo la forma de saberes. Aunque esas distinciones son importantes para una teoría general de las competencias semióticas, no lo son a los fines de este trabajo específico.

lo que significará para nosotros en ocasiones posteriores.

Ahora bien, como expondremos en esta comunicación, muchas de esas prácticas de apropiación que tienen impacto en los procesos interpretativos futuros, están lejos de ser usos inocentes o desinteresados. Existen prácticas de apropiación que representan verdaderas apuestas, tomas de posición en relación con las disputas por la fijación del sentido.

Y, si seguimos el camino deductivo a partir de estas premisas, podemos suponer que esos intereses podrían tener algún tipo de impacto en el desarrollo de determinadas orientaciones interpretativas. Todavía más, que atender al estado de las *luchas simbólicas* (Bourdieu, 1995) de las que participan los sujetos involucrados en la recepción de los signos, y el lugar que ocupan los agentes en esas luchas, puede ser una clave para comprender por qué interpretan de una manera y no de otra.

En las próximas páginas desarrollaremos esta tesis, a partir de los resultados de una investigación empírica llevada adelante entre 2011 y 2014 dentro del circuito milonguero<sup>5</sup> de la ciudad de Córdoba (R. Argentina), acerca de la recepción del tango argentino<sup>6</sup>.

Intentaremos mostrar cómo el análisis de las formas de apropiación en las que se implican los intérpretes, y el modo particular como éstos se involucran en las disputas sobre los modos legítimos de apropiarse del tango argentino, puede ayudarnos a comprender algunas diferencias en el modo como juzgan la pertenencia al género de distintas piezas musicales. Y que la definición de lo que es y de lo que no es un —verdadero— tango

---

<sup>5</sup>Milongueros/as es como se autodenominan los participantes de las milongas, los espacios donde se escucha y se baila el tango con fines sociales.

<sup>6</sup>En este trabajo nos limitaremos a dar cuenta de algunos aspectos de la recepción de la música del tango argentino, dejando por fuera otros aspectos como la recepción de la lírica o de la danza como espectáculo. Esta música la entendemos como un signo, como un paquete significante que, articulando elementos sonoros de diversa índole (rítmicos, melódicos, armónicos, etc.), es capaz de producir como primer efecto su reconocimiento como tal (como paquete y como significante). Un efecto que sólo puede producir en la interacción con un intérprete capaz de identificar cadencias, melodías, timbres, ritmos, affordances, etc, en base a sus competencias. Un signo que no deja de ser tal por no producir un significado en términos representacionales (López Cano, 2011).

guarda vínculos, no necesariamente conscientes ni mecánicos, con los intereses de los agentes que se apropian de esas músicas.

## 2. INTERPRETAR EL TANGO

### 2.1. La interpretación como proceso de categorización

De los muchos interpretantes que puede producir una música, aquel que organiza a un conjunto de sonidos bajo la etiqueta de un género musical, es uno de los más interesantes.

¿Qué es un tango? No nos estamos preguntando en esta comunicación qué significa un tango particular, sino cómo se define lo que es un tango. Tampoco nos estamos preguntando cómo se define el género para los académicos<sup>7</sup>, lo que aquí nos importa es cómo los usuarios reales identifican un grupo de sonidos como un tango y no como un bolero, por ejemplo.

Reconocer un tango como tal y juzgar si ese tango es agradable o no, qué significa ese tango particular, qué emociones pretende comunicar, etc. son todas acciones que importan complejos procesos interpretativos. Estos no son otra cosa que procesos inferenciales, muchas veces tácitos o no conscientes, edificados sobre la base de competencias adquiridas en la vida en sociedad (CP 5.308). De modo que no hay nada natural en esos procesos, si por natural entendemos algo no socialmente producido<sup>8</sup>.

A la hora de apreciar una música debimos antes reconocerla como tal, y no como un mero conglomerado de sonidos desorganizados (ruido). Inmediatamente después la hemos asociado a otras músicas previamente

---

<sup>7</sup>Quien desee adentrarse en el debate desde la perspectiva de los académicos, puede recuperar el trabajo de Guerrero (2012) que sintetiza bien la forma como los musicólogos abordan el problema.

<sup>8</sup>Al respecto puede consultarse el estimulante debate que mantuvieron Ramón Pelinsky (2005) y Rubén López Cano (2011), el primero sosteniendo una posición que podríamos llamar inmanentista en relación al sentido de la música, y el segundo sosteniendo una posición pragmatista, afín a la que asumimos en este trabajo.

escuchadas y, con ello, a la valoración que hemos incorporado sobre esos géneros musicales<sup>9</sup>. Estos procesos, lejos de ser actos de identificación mecánicos, importan actos de categorización resultantes de procesos inferenciales apoyados en competencias previamente incorporadas<sup>10</sup>.

Quiere decir esto que para reconocer un tango como tango y no como otra cosa, por ejemplo, hemos seleccionado un género musical de entre los muchos disponibles en nuestros saberes para categorizarlo, y lo hemos hecho gracias a que hemos incorporado un *Type* (CP 4.537) que nos permite identificar a un determinado *Token*. Desde la perspectiva peirceana el *Type* es una categoría mental que permite determinar que el caso que se percibe pertenece a un grupo identitario o categoría. Compartimos con Violi (2001:154-212) la inclinación a entender los procesos de categorización desde las teorías de los prototipos.

Desde las teorías cognitivas clásicas un caso perceptible sería un *Token* de un determinado *Type* a condición de que presentase las características fundamentales que lo determinan (cual listado de rasgos necesarios). La teoría de los prototipos de Rosch (1978), en cambio, permite pensar que la pertenencia de un caso a una categoría es cuestión de grados, y que esto se determina en función de un *juicio* realizado por el intérprete sobre la similitud del caso (que sería el equivalente del *Token* peirceano) en relación a un *prototipo* en tanto ejemplo mejor<sup>11</sup>. Así, no

---

<sup>9</sup>La valoración es inseparable del acto de reconocimiento, porque viene adherida al objeto como su complemento predicativo. Por ejemplo, el reconocimiento de un “monstruo” como tal, incluye la valoración de éste como algo o bien feo, o bien aterrador (o ambas).

<sup>10</sup>Entendemos esas competencias en sentido amplio (Eco, 1992), como todos aquellos saberes —creencias— incorporados que permiten al intérprete realizar inferencias acerca del objeto que se le presenta. Saberes e inferencias no necesariamente conscientes que involucran al sujeto en cuerpo-mente y que “provee(n) de estrategias por medio de las cuales la mente musical instauro continuos cognitivos con los objetos musicales” (López Cano, 2004a).

<sup>11</sup>Decir que se funda en un juicio implica decir que no es un proceso mecánico ni de deducción simple. Por el contrario, se trata de una conjetura y como tal implica la puesta en juego de la creatividad del intérprete. Pasar de las condiciones necesarias y suficientes a los prototipos implica pasar de la deducción a la abducción, de los procesos que pueden

habría solamente tangos y no tangos, sino también algunos que serían más tangos que otros, según el juicio elaborado por el intérprete<sup>12</sup>.

Ahora bien, ¿de dónde provienen estos prototipos interpretativos? Patrizia Violi (2001) sostiene que la fuente principal es la experiencia. Pero resulta evidente que las personas no poseemos los mismos recorridos experienciales y de allí que lo que para algunos es un mambo, para otros sea un boogie-woogie (López Cano, 2004b).

Estas diferencias no son solamente individuales. Aquello que es individual en los prototipos es mínimo en comparación con lo que tienen de intersubjetivo. Aunque es cierto que cada sujeto tiene un recorrido experiencial distinto y las competencias que adquiere son en algún punto siempre singulares, también es cierto que la vida en sociedad asegura un marco de intersubjetividad que garantiza la comunicación. Y mientras que lo singular interesa a la psicología, a nuestra disciplina le interesan aquellos aspectos que no lo son, puesto que revelan la existencia de *terceridades* (CP 2.148, 3.360).

Ahora bien, cuando la *semiótica cognitiva* (Paolucci, 2011, 2013) habla de la comunidad como garante intersubjetivo de la semiosis (Eco, 1992:369), generalmente está pensando esa comunidad en singular y en términos consensualistas<sup>13</sup>.

Se piensa en *la* comunidad, como si las complejas sociedades contemporáneas no estuvieran habitadas en su interior por distintas

---

ser llevados adelante por un computador a aquellos que sólo pueden ser hechos por seres humanos, de la decodificación a la creatividad, de la clausura del signo a su apertura.

<sup>12</sup> Que tendría puntos en común con lo que Eco (1999:152-226) denomina Tipo Cognitivo. No obstante, lo novedoso del concepto equiano es que introduce la distinción entre el Contenido Molar y Contenido Nuclear, distinción que, para nuestro caso, no resulta pertinente. Por este motivo preferimos mantener el concepto de prototipo.

<sup>13</sup>La discusión sobre si lo que caracteriza a una unidad social es el consenso o el conflicto no ha sido explícitamente planteada en la semiótica interpretativa o cognitiva, como sí ha estado planteada en los debates de la semiótica rusa (Voloshinov, 1992) y de la sociología (Lorenzo Cadarso, 1995). Nosotros sostenemos que esta concepción de comunidad es consensualista por que la cuestión del conflicto ha estado simplemente ausente de los debates teóricos sobre la interpretación de los signos.

etnias, tribus urbanas, generaciones y clases sociales, por mencionar sólo algunas de las fracciones sociales más clásicas. Se habla de la *comunidad*, como si los sujetos que la habitan no tuvieran intereses contrapuestos, no compitieran por la apropiación de recursos simbólicos socialmente valorados, no lucharan por imponer a los otros su propia visión del mundo, o sus propios marcos interpretativos.

Este es, a nuestro modo de ver, el aporte fundamental que puede hacer la mirada sociológica a la semiótica.

La comunidad debería ser sustituida, según entendemos nosotros, por *las* comunidades. Ya hemos mencionado cómo la de los milongueros, por ejemplo, desarrolla diferentes hábitos interpretativos en comparación con otros consumidores de tango. Pero, además, diferentes grupos de sujetos dentro del conjunto de los milongueros muestran divergencias significativas en sus juicios sobre lo que es, y lo que no es tango.

Proponemos renunciar entonces a cualquier idea de comunidad como todo cerrado y homogéneo, y reemplazarla por la de distintas subcomunidades cuya homogeneidad entre ellas, y al interior de cada una, es parcial y frágil. En las que las luchas simbólicas lejos de ser anomalías sistémicas, son la fuerza que dinamiza la cultura y promueve el cambio. Donde la perdurabilidad de esas comunidades se basa en la mutación lenta pero constante, y no en la inmutabilidad<sup>14</sup>.

## 2.2. Lo que es el tango según ellos

### 2.2.1. *El tango prototípico y sus características*

Mirando desde esta perspectiva la cuestión, nos preguntamos

---

<sup>14</sup>Creemos, además, que este postulado es consistente con el sinequismo peirceano, donde la continuidad infinita de la semiosis, por ejemplo, se da a condición de que en cada eslabón de la cadena haya un interpretante en lugar del signo anterior, otro signo distinto, en algún aspecto equivalente, pero siempre en algún punto diferente. Esto abre paso a la creatividad y al cambio en el continuum, no como anomalía sino como condición presupuesta.

cuál era el tango prototípico para los milongueros, y cuáles eran sus características. Y, a partir de allí, cómo arribaban a juicios tales como “esto es un tangazo” o “esto no es tango”. Y, todavía más importante, si era posible encontrar diferencias en esos prototipos entre distintos grupos de sujetos, o si podíamos ofrecer algún principio explicativo de esas diferencias.

Para hacerlo realizamos una rueda de entrevistas en las que preguntamos, en una primera instancia, sobre sus opciones personales: Cuáles tangos eran sus preferidos, por qué motivo, en qué versiones, etc. En un segundo momento citamos a los mismos entrevistados y les hicimos escuchar tangos, de diferentes estilos, y se les pidió que los valorasen y que dieran razones para esa valoración<sup>15</sup>.

Se hizo evidente que, para los milongueros, el tango prototípico era aquel perteneciente a las orquestas típicas de la llamada época de oro del tango<sup>16</sup>. Era algo previsible, dado que los tangos de esta época son los más escuchados por ellos en las milongas cordobesas y, como dijimos antes, los prototipos se forman en base a la experiencia. Ahora bien, dijimos que la pertenencia de un caso a una categoría es cuestión de grados, entonces la pregunta que nos hicimos fue: ¿cuánto distanciamiento se tolera y en qué dirección? Al preguntarnos esto nos estábamos preguntando acerca de dónde trazan los límites —difusos— del género y, eventualmente, cómo y por qué.

En concreto: conocer que el tango de orquesta típica de la época de oro es el tango prototípico nos permite comprender por qué todos los milongueros entrevistados juzgaron que “Canaro” en la versión de la

---

<sup>15</sup>La selección de milongueros a entrevistar apuntó a construir una muestra teórica (Glaser y Strauss, 1967) que incluyó 26 milongueros de entre 22 y 65 años distribuidos de manera homogénea entre varones y mujeres, adherentes a diferentes paradigmas discursivos. Sobre la definición de esto último volveremos con más precisión en el tercer apartado.

<sup>16</sup>La llamada “época de oro” comprende los años entre 1930 y 1950 aproximadamente, momento en el que se registraron la mayor cantidad de producciones, coincidiendo también con la época de los grandes bailes de salón y la expansión del tango como música y baile popular (Pujol, 1999).

Orquesta de Juan D'Arienzo es un tango, incluso por qué es para ellos un "tangazo", pero nada nos dice de por qué algunos consideraron que el tango electrónico sí es tango, mientras que otros juzgaron que no lo es. O por qué algunos expresaron que el que interpreta Julio Sosa es menos "verdaderamente" tango que el interpretado por Alberto Echagüe. Vale decir, por qué motivo unos juzgan a esas variantes como más o menos parecidas al prototipo que otros.

La cuestión la resolvimos indagando sobre las características de ese prototipo que los distintos grupos de milongueros juzgaban como más *esenciales*<sup>17</sup>.

Para abordar esa cuestión les ofrecimos casos concretos de diferentes estilos de tangos donde uno o varios elementos eran no coincidentes con el prototipo, y les pedimos su opinión sobre esas piezas, para luego preguntar en qué basaban esos juicios<sup>18</sup>.

A partir de allí, pudimos reconstruir al menos dos versiones diferentes de ese prototipo, según dónde colocaban los límites de lo que es y de lo que no es tango, y las zonas de frontera donde ubicaban casos que, sin dejar de pertenecer del todo a la categoría, tampoco eran considerados buenos ejemplares<sup>19</sup>. Aparecieron así al menos dos configuraciones distintas que eran compartidas por diferentes grupos de sujetos, según

---

<sup>17</sup>Patrizia Violi (2001: 218-238) sostiene que los prototipos poseen algunas características que serían esenciales y otras que serían típicas. En este trabajo nosotros diremos que existen elementos que el intérprete juzga como más esenciales que otros para recordar siempre que la pertenencia de un caso a la categoría es cuestión de grados, y que no hay nada verdaderamente esencial en estas características.

<sup>18</sup>Se les hizo escuchar "Suerte loca" (OT Enrique Rodríguez), "Canaro" (OT Juan D'Arienzo), "Adiós Nonino" (Piazzolla), "Lo han visto con otra" (OT Fervor de Buenos Aires), "En esta tarde gris" (OT Imperial), "Mano a mano" (Julio Sosa), y "Como dos extraños" (Adriana Varela). En todos los casos las preguntas no se limitaron a estos únicos casos, sino que, por el contrario, se utilizaron como disparador para sondear sus opiniones sobre éstos y otras variantes como por ejemplo las interpretaciones de Cacho Castaña y el moderno tango electrónico.

<sup>19</sup>En realidad, reconstruimos tres versiones, pero por cuestiones de extensión expondremos aquí únicamente dos. De todas formas, vale aclarar que las conclusiones que presentamos en este trabajo se desprenden del análisis de los tres casos.

se puede observar en la figura 1. En esa imagen se pretende graficar de manera topográfica el grado de cercanía, en relación con el prototipo, de diferentes casos discutidos durante las entrevistas.

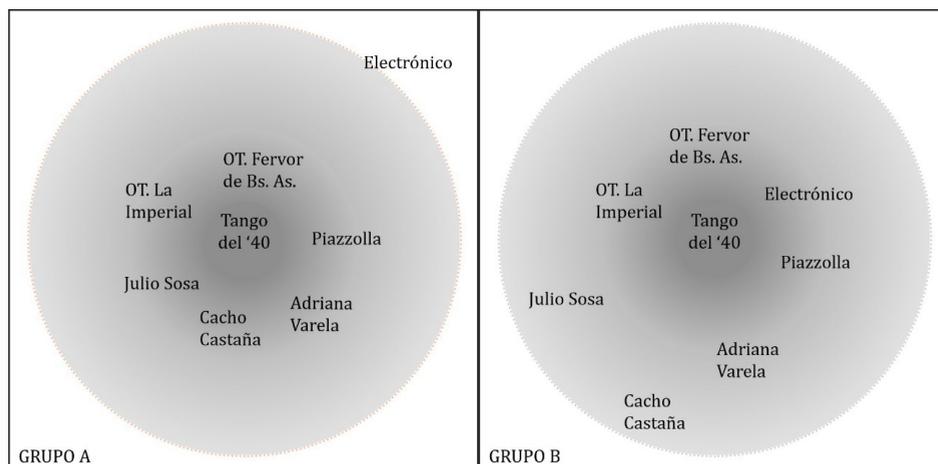


Figura 1. Representación topográfica de la distribución de casos en relación al prototipo.

### 2.2.2. Claves para reconocer al verdadero tango argentino

Para un primer grupo de milongueros (llamémoslo por el momento *grupo A*), de los ejemplos ofrecidos por el entrevistador, existe un solo caso que se encuentra claramente en las afueras del prototipo: el tango electrónico<sup>20</sup>. Es “demasiado moderno”, decían los más cautos y “eso no es tango”, los menos. Concretamente, significaba que esa música contenía elementos extraños: No son canciones compuestas en la época dorada del tango, no está interpretado por una orquesta típica, la base rítmica está diseñada por sintetizadores y no por los instrumentos tradicionales (piano, bandoneón, contrabajo), aparecen sonoridades extrañas (distorsiones, bajo

<sup>20</sup>Si el tango electrónico es o no es realmente un tango, en términos formales, es algo que no debatiremos en esta comunicación. A los fines de nuestro trabajo importa que es un tipo de música que circula en el ámbito de algunas milongas, cual si fuera tango, y que para algunos milongueros forma parte del universo del tango.

eléctrico, batería), la forma lírica no se corresponde a la del tango canción, y por todo esto la asociaban más al rock que al tango. Todavía más, lo percibían como una usurpación del género.

Otros rasgos que sí compartían con el prototipo —como la presencia de una fuerte marcación rítmica que permite el baile o la presencia dominante de la sonoridad del bandoneón—, no alcanzaban para que fuera incluido en la categoría.

No ocurría lo mismo con, por ejemplo, la pieza interpretada por Adriana Varela la cual, sin embargo, también contenía elementos que en principio parecían muy distantes del prototipo. Estaba interpretada por una voz femenina<sup>21</sup>, tenía sonoridades extrañas (la de un saxofón, por ejemplo) y se trata de una versión que se adapta mal a la danza del tango<sup>22</sup>. A pesar de esto, los entrevistados de este grupo juzgaron que sí se trataba de un tango, en una versión que a la mayoría no agradaba mucho, sin perjuicio de que por eso sea considerada perteneciente al género con total derecho. La clave de ese juicio estaba en el reconocimiento de que se trataba de una nueva versión, pero de un tango clásico. Así, en este caso, la operación cognitiva que realizaban consistía en separar por una parte la canción en sí (como si la canción poseyera una identidad que no es permeable a las variaciones que le imprimen los músicos), de los arreglos de la versión de Varela. Estos últimos elementos eran juzgados como menos importantes que el reconocimiento de la canción como perteneciente a lo que denominaremos un *repertorio instituido del tango*. Identificar la canción como perteneciente a ese repertorio resultaba para ellos un indicio fuerte de pertenencia al género. Ocurría algo similar con “En esta tarde gris”, en la cual el reconocimiento de la canción como un tango perteneciente a este repertorio resultaba suficiente para que lo incluyeran en el género, a

---

<sup>21</sup>Aunque en los años 40 existieron cantantes mujeres, éstas no fueron más que excepcionales. Además, el modo de cantar y colocar la voz de esas cantantes mujeres es muy diferente al de Varela, cuya voz es más “masculina” (según evaluaron los entrevistados).

<sup>22</sup>Tiene una muy débil marcación rítmica lo cual dificulta al bailarín poder seguir el ritmo, y un tempo más lento de lo usual, haciendo que para caminar a ritmo los bailarines deban dar pasos mucho más amplios de lo acostumbrado.

pesar de que no estaba interpretada por una orquesta de la época de oro. No obstante, en este caso, el reconocimiento de que se trataba de una orquesta típica la acercaba más al prototipo, en comparación con el caso de Varela.

Llamativo fue el caso de *Adiós nonino*, interpretado por el quinteto de Astor Piazzolla en la versión de 1961. No se trataba de una canción compuesta en la época de oro, ni estaba interpretada por una orquesta típica. A pesar de esto, los entrevistados de este grupo no dudaron en reconocer la pieza como un tango. Una vez más, para elaborar ese juicio se basaban en el conocimiento que tenían sobre este repertorio instituido, aunque en este caso formaba parte de un repertorio, según ellos, más “moderno” (y por eso valorado como menos prototípico). Todos identificaron que se trataba de un tango de Piazzolla, e incluso algunos identificaron el nombre de la pieza. Al igual que en el caso de Varela, reconocer la pieza como perteneciente a ese repertorio fue suficiente para juzgarla como perteneciente al género, aunque, en este caso, reconocían que no se ajustaba plenamente a lo que el tango es según ellos, no ya por las variaciones que le imprimieron los músicos, sino por su identidad. Vale decir, no porque los arreglos musicales hubieran desvirtuado la canción —como en los casos anteriores—, sino porque el tema en sí mismo sería menos prototípico. Y para avanzar ese juicio no apelaron a cuestiones de forma musical ni a tecnicismos musicológicos: el hecho de que la danza no fuera su forma de apropiación prototípica era el elemento clave para avanzar ese juicio.

Pertenece, según ellos, a una variante del género más estilizada, pero menos genuina. Aunque le reconocían valores tales como la complejidad estética, esta característica era para este grupo menos esencial. El tango, según ellos, era una música popular compleja (más compleja que la *cumbia villera* o el *cuarteto cordobés*), pero cuya *affordance* prototípica era la danza<sup>23</sup>. Y cuando esas dos características entraban en contradicción, la segunda resultaba más esencial.

---

<sup>23</sup>Sobre la función de distinción social que el consumo de tango juega en las narrativas identitarias de estos milongueros, puede consultarse un trabajo publicado con anterioridad (Montes, 2016).

En resumen, podemos afirmar que, para este grupo de milongueros, aquellas características del prototipo que permitían afiliar el caso a un repertorio instituido resultaban siempre más determinantes que cualquiera de las otras.

Y si bien el reconocimiento de la melodía o de la letra de un tango clásico fue un rasgo fuerte de asociación al género en todos milongueros, sólo en este grupo esta característica se volvió tan determinante.

Al reconocimiento del repertorio le seguía, en orden de importancia, el reconocimiento del tipo de orquestación. Que no permitiese el baile era sólo aceptable si se trataba de una canción del repertorio instituido (sea clásico o piazzollano), en la medida en que consideraban que eso era algo dependiente de esa versión particular y que eso no modificaba la identidad de la canción (la cual seguía siendo para ellos un tango).

Para el segundo grupo (B), en cambio, ningún caso quedó completamente fuera de la categoría, aunque algunos quedaron en zona de frontera. Lo más destacado fue que el tango electrónico sí fue considerado un caso que aplicaba a la categoría en igual medida que, por ejemplo, el tango piazzollano, e incluso más que Adriana Varela o Cacho Castaña.

Tanto sobre el electrónico como sobre el tango piazzollano, los milongueros de este grupo destacaron su innovación y creatividad, y éstas como características asociados al tango como género. Sería, para ellos, una diferencia importante con otros géneros de música popularailable, como el *cuarteto cordobés* o la *cumbia villera*. Para ellos, a diferencia del grupo anterior, que la pieza musical habilitara la apropiación a través de la danza del tango era importante, pero también era muy importante la cuestión de la “calidad” artística de la pieza.

En lo que respecta al tango electrónico, la hibridación y la innovación estética era para ellos un elemento valorado positivamente, como indicio de búsqueda artística y, por lo tanto, de calidad. De modo que otras características del tango prototípico pasaban a ser menos esenciales si se resignaban en favor de la innovación estética.

La articulación entre instrumentos reconocidos como pertenecientes

al tango prototípico (bandoneón) con sonoridades ajenas a éste, lejos de operar como un rasgo que expulsa el caso de la categoría como ocurría para el grupo anterior, era interpretada positivamente como signo de innovación.

Para ellos la presencia fuerte del bandoneón o las temáticas tangueras en las letras, asociadas a la rítmica que permite el baile del tango, resultaban suficientes para ligar la canción al género.

En cambio, las canciones de Julio Sosa, Cacho Castaña o Adriana Varela recibieron mayores cuestionamientos. En estos tres casos<sup>24</sup>, aunque no negaban la pertenencia al género (especialmente por el reconocimiento de ese repertorio instituido), juzgaban que el modo como versionaban estos tres cantantes esos tangos clásicos colocaba a estos casos en una zona de frontera. Reconocían que se trataba de tangos, pero los juzgaban menos “auténticamente” tangos.

Para ellos, a diferencia del grupo anterior, habría también elementos de la ejecución de los músicos y cantantes que serían características importantes del prototipo: una suerte de “autenticidad” en la selección de arreglos y en la vocalización.

En todos los casos se trataba de la presencia de rasgos que ellos percibían como indicios de impostación. Ese era el caso cuando los cantantes pretendían dar, según los milongueros, una imagen de “macho tanguero” o “gata arrabalera”. Una performance que juzgaban exagerada y por eso mismo falsa, y que se materializaba en signos de diferente tipo: desde la vestimenta fuera de época o contexto, pasando por la gestualidad<sup>25</sup>, hasta alcanzar elementos más específicos como la colocación de la voz para cantar o la pronunciación<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>En menor medida Adriana Varela, sobre la cual hubo menos consenso en las opiniones.

<sup>25</sup>Aunque en la entrevista se audicionaron las canciones sin imágenes ni vídeos, los milongueros, al reconocer a los intérpretes, introdujeron espontáneamente la discusión sobre la imagen que construían apelando a lo que conocían de ellos. Una cantante mujer que se viste “como prostituta”, un cantante varón que “pone cara de macho cornudo” o que viste “como payaso”.

<sup>26</sup>Según ellos exageraban el sufrimiento al cantar, o fingían una entonación demasiado

A diferencia del grupo A, no se trata simplemente de que esa versión de la canción no fuera de su agrado, sino que esta diferencia afectaba su legitimidad como ejemplar de la categoría.

En algunos casos esa falta de autenticidad venía también acompañada de otras valoraciones negativas asociadas. En el caso de Cacho Castaña, en particular, fue recurrente la apreciación de que se trataba de un producto de baja calidad estética lo cual, como ellos lo entendían, implicaba una suerte de traición al género.

Hasta allí quedaba claro que, aunque coincidían en el prototipo de tango, los rasgos que consideraban más relevantes de ese prototipo no eran los mismos. Si seguimos el camino que nos plantea la teoría, deberíamos deducir la existencia de alguna diferencia significativa en la experiencia que esos dos grupos han tenido con el tango, a partir de la cual habrían desarrollado tan diferentes competencias interpretativas.

Y así era, efectivamente. Sin embargo, encontramos que las diferencias no provenían de que unos hubieran crecido escuchando tango electrónico y los otros no, por ejemplo<sup>27</sup>. Las diferencias parecían tener más que ver con los intereses que atraviesan sus prácticas de la apropiación.

Pero para desarrollar mejor esto dejaremos por el momento la cuestión del género y de sus tokens. En el siguiente apartado abordaremos una cuestión en apariencia desvinculada del tema, prometiéndole al lector que más adelante las conexiones se harán evidentes.

---

porteña, o carraspeaban demasiado la voz (en el caso de Adriana Varela). En el caso particular de Varela, no obstante, se comprobaron algunas excepciones. Algunas milongueras destacaron esa masculinidad de su voz como un elemento transgresor y, por lo tanto, valorado.

<sup>27</sup>De hecho, lo que caracteriza a los milongueros cordobeses es que el tango no era una música escuchada por ellos antes de ingresar al ambiente de las milongas. En su mayoría, ellos se acercaron a la música del tango siendo ya adultos a través del interés por la danza y, luego, comenzaron a disfrutar de la música.

### 3. APROPIARSE DEL TANGO

#### 3.1. Cuando la recepción también importa formas de apropiación

Las prácticas de recepción no se limitan al plano interno del sujeto. Las personas hacen cosas con los signos, los usan, y al hacerlo los ponen al servicio de sus intereses. Sin embargo, no cualquier forma de apropiación es posible, ni igualmente válida.

De las muchas cosas que podríamos hacer con el tango, según estos milongueros la danza del tango sería la forma de apropiación más adecuada. Como ellos lo perciben, esa sería su “función” prototípica, su *affordance*.

No es casual, entonces, que el tango prototípico sea para ellos una música con fuerte marcación rítmica, un tempo que se adapta a las necesidades de la danza, y arreglos musicales que facilitan la percepción de esos elementos. Así, la música del tango más “auténticamente” tango según ellos, sería aquella que prescribe a la danza —que ellos practican— como el modo de apropiación más legítimo y, de esta manera, a ellos mismos como los usuarios más adecuados<sup>28</sup>.

Pero, para que esto sea posible, una serie de creencias en torno a la naturaleza del tango los ayudan a construir un relato que justifica que ese, y no otro, sea el tango por excelencia y que esa, y no otra, la forma de apropiación más legítima. Y van todavía más lejos, les permiten trazar distinciones entre ellos postulando unas formas de bailar el tango, como más adecuadas que otras.

Pero para comprender cabalmente lo que viene a continuación debemos antes decir algo acerca de las milongas y de los milongueros. Las milongas son espacios sociales donde los agentes se vinculan en función de un interés común, de una *illusio* (Bourdieu, 1995: 79-81), que en este caso gira alrededor de la práctica de la danza del tango y de actividades

---

<sup>28</sup>Esto se relaciona con las disputas que entablan con otros consumidores de tango, especialmente músicos y críticos (Montes, 2016).

relacionadas con esa apropiación. Vale decir, esa forma de apropiación involucra un interés particular para ellos. Ser un buen bailarín/a de tango otorga prestigio, admiración de los pares, mejores oportunidades de encontrar pareja sexual o amorosa, e incluso mejores posibilidades a la hora de entablar vínculos amicales. Es por este motivo que resulta tan importante analizar cuáles son los modos considerados correctos de encarnar el tango y, todavía más, deseables. Y al decir encarnado, nos referimos al modo como el tango se traduce en cuerpos que visten, bailan y circulan en el espacio de las milongas.

Como ellos lo entienden existirían modos adecuados e inadecuados de ponerle cuerpo al tango, como si fuera el propio tango el que dicta esas reglas. Y tan importante es esto que mantienen fuertes disputas por establecer esos límites.

Y aquí queremos introducir una cuestión muchas veces olvidada en los enfoques puramente cognitivos: No todo el mundo dispone de las mismas competencias o recursos para interpretar e, incluso, apropiarse de igual manera de los signos ¿Qué ocurre si el modo socialmente más valorado de apropiarse del tango supone recursos (competencias o propiedades) que sólo algunos poseen? A diferencia de los enfoques puramente semióticos, nosotros entendemos que las competencias de los usuarios de los signos no sólo sirven para comprender el sentido, sino que también son fuente de una capacidad diferenciada de relación (Díaz, 2011). Así las competencias se convierten, también, en *recursos eficientes* (Costa y Mozejko, 2002), en fuente de poder.

Saber bailar y hacerlo “bien”, reconocer elementos raros de las melodías y saber utilizarlos a la hora de bailar, saber y poder vestirse de manera “acorde”, saber y poder moverse “en tiempo”, saber escuchar “las corcheas”, tener “musicalidad” para bailar, tener “plasticidad” para moverse, etc., son competencias que pueden ubicar a quienes las poseen en un lugar social diferente de quienes no.

Allí es donde la cuestión del poder se entreteje con las preocupaciones por la recepción, y habilita interrogantes acerca de las estrategias que

ponen en acción los agentes para mejorar o mantener su posición<sup>29</sup>.

Estas estrategias las podemos reunir en dos grandes grupos: Por una parte, la adquisición de más y mejores recursos, entendiendo por recursos cualquier propiedad, atributo, competencia física, perceptiva o cognitiva, que permita a los milongueros marcar diferencias positivas en relación a otros milongueros. Por la otra, la disputa por la adjudicación de valor relativo a los recursos existentes.

Y los milongueros, en general, hacen ambas. En la figura 2 resumimos los recursos más importantes en el ambiente milonguero al momento de la realización de esta investigación.

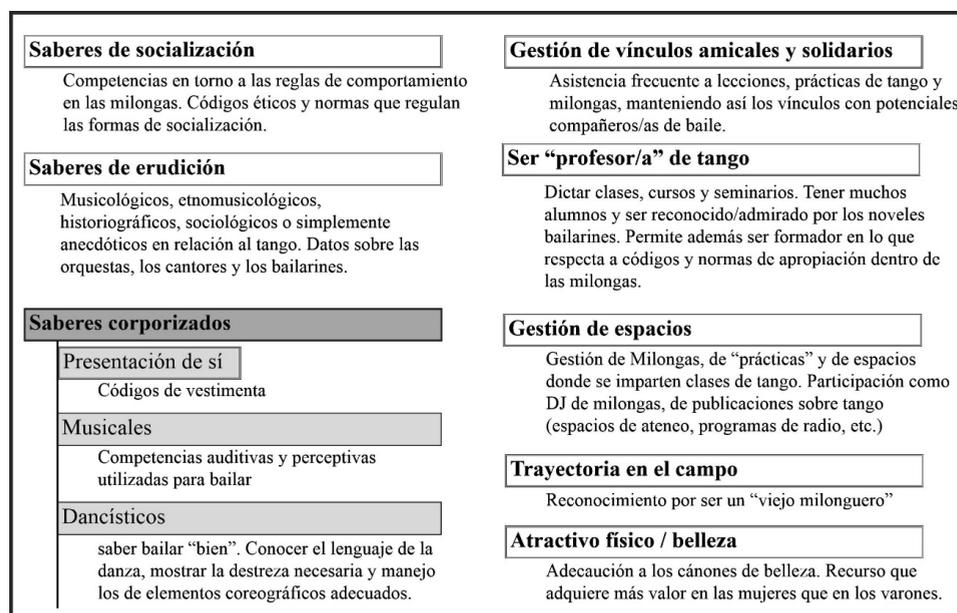


Figura 2. Recursos más eficientes dentro del circuito milonguero

Se hace evidente que no todos esos recursos son igualmente adquiribles, ni los son de igual modo para cualquiera<sup>30</sup>. Las características

<sup>29</sup>Porque las reglas preceden a los sujetos y son un condicionante objetivo de sus prácticas sociales, pero eso no impide que ellos puedan intervenir para modificarlas. Es por esto que preferimos hablar de agente antes que de sujetos.

<sup>30</sup>Esta es la razón principal por la que preferimos hablar de recursos eficientes y no directamente de capitales (Bourdieu, 1995:66). Se trata de recursos que, a la larga y merced

físicas que hacen que una persona sea considerada por otras como bella o atractiva no son igualmente adquiribles como, por ejemplo, los saberes de erudición. Entre aquellos imposibles de adquirir y aquellos más fácilmente adquiribles, hay un largo continuum que varía de recurso a recurso, y de persona a persona.

Los saberes ligados al cuerpo, a las competencias dancísticas, por ejemplo, son más fácilmente adquiribles por los más jóvenes que por los adultos mayores y, contrariamente, el vestuario “elegante” suele estar más a disposición del guardarropa y del *habitus* (Bourdieu, 1991) de los adultos de edad avanzada que de los jóvenes.

Y eso explica por qué eran tan encendidos los debates entre los distintos *paradigmas discursivos* que habitaban el ambiente milonguero. Los paradigmas discursivos son normas que fijan lo decible, lo valioso, los usos correctos o incorrectos, bellos o desagradables, deseables o reprobables (Costa y Mozejko, 2007; Díaz, 2009). Así, el significado de “bailar bien” variaba de un paradigma a otro y, con eso, se modificaba también la eficiencia de los recursos que disponían (o no) los distintos milongueros.

### 3.2 Dos variantes del ser tanguero

Al momento de realizar este estudio, existían en el circuito milonguero cordobés al menos dos versiones en lo que respecta a los modos considerados correctos (e incorrectos) de corporizar el tango los cuales habitaban distintos espacios. Así, existían milongas en las que un paradigma discursivo era hegemónico y otras donde el hegemónico era otro paradigma discursivo. Diferentes conjuntos de normas que prescribían cómo debía bailarse el tango, cómo debían vestir esos cuerpos, cómo debían moverse y qué lugar social debían ocupar con arreglo a los recursos

---

a la gestión que hacen los propios agentes, pueden (o no) traducirse en alguna forma de capital simbólico, cultural o social, pero que no todos pueden ni adquirirse, ni acumularse cual capitales.

que cada uno disponía para poder amoldarse a esos mandatos. Normas que habitaban diferentes milongas según se tratase de milongas *tradicionales* o *relajadas*<sup>31</sup>.

Y cada uno de esos paradigmas discursivos justificaba esas normas dando un contenido diferente a lo que significa bailar o vestir “bien” el tango, de manera tal que los recursos de cada milonguero eran más o menos eficientes según en qué milonga se encontrara, y con qué grupo de milongueros se relacionara.

Esas normas venían fundamentadas en un conjunto de creencias acerca de lo que “el Tango” significa, de su sentido y su naturaleza<sup>32</sup>. “El Tango” designa para ellos a una suerte de objeto cultural mayor, altamente valorado, que incluiría como componentes centrales tanto a la música como a la danza. El Tango tendría, como ellos lo entienden, un sentido y ciertos valores con arreglo a los cuales deberían definirse tanto la música como su danza. Las normas que regulan tanto las prácticas de apropiación como el valor de los recursos puestos en juego en esas prácticas aparecían así ocultando su arbitrariedad, presentándose como *motivados* por el Tango.

Para el *paradigma tradicional* el Tango era un legado cultural amenazado por la modernización. Un legado que tendría una *esencia* invariante, proveniente de un pasado idealizado, una *tradicción selectiva*<sup>33</sup>, cuya génesis encontramos geográficamente en Buenos Aires y

---

<sup>31</sup>Y también las neotradicionales, pero por cuestiones de espacio, como dijimos anteriormente, desarrollaremos solamente dos. El análisis detallado de estos tres paradigmas discursivos se encuentra para consulta del lector en trabajos antecedentes (Montes, 2015). Retomaremos en este párrafo solamente aquellos elementos que resultan pertinentes para abordar las diferencias interpretativas. Las milongas cordobesas que denominamos tradicionales y relajadas tienen importantes puntos en común con las que en Buenos Aires, Carozzi (2011) denomina de esa manera.

<sup>32</sup>Es importante notar que, como ellos lo entienden, tanto la música como la danza formarían parte de algo más grande, una suerte de unidad cultural mayor llamada “el Tango”, que tendría un sentido y ciertos valores comunes con arreglo a los cuales deberían definirse tanto la música como su apropiación. Para referirnos a esta concepción de los milongueros y distinguirla de la música reservaremos la palabra con mayúscula acompañada por el artículo en singular.

<sup>33</sup>Resultante de procesos intencionales de selección de elementos de un pasado, porque

temporalmente en la época de oro. Según esta versión de lo que el Tango es, en ese momento fundacional se habrían acuñado ciertos valores, una forma musical, un estilo de baile específico, y unos códigos de comportamiento cuya no observación subvertiría esa esencia.

La *elegancia* de los bailarines se prescribía como el valor máximo de la danza, y esa elegancia se traducían en un estilo de baile de escasa traslación, pocas figuras y utilización de pocos recursos musicales. Un estilo de baile sobrio, no demasiado complejo ni sobrecargado de elementos, cognitiva y físicamente poco exigente. Por esta razón era un estilo de baile al alcance de los adultos mayores. Es más, al prescribir un estilo sobrio y no recargado de figuras, proscibía otras formas de bailar más *recargadas*, más complejas y, claramente, fuera del alcance de los *viejos milongueros* —como suelen llamarse—, aquellas donde podrían tener ventaja los más jóvenes.

No era de extrañar, entonces, que los que adherían a este paradigma fueran milongueros de entre 45 y 65 años de edad.

En la vereda opuesta se encontraban las *milongas relajadas*.

Desde la perspectiva del paradigma relajado el Tango no posee una esencia invariante, sino que muta constantemente adaptándose a los nuevos milongueros. Esa sería su naturaleza, y por eso el verdadero peligro para el Tango lo constituían esas normas rígidas y *pasadas de moda* que alejaban a los más jóvenes. El cambio no era visto como una amenaza sino como la evolución necesaria. Por este motivo el estilo de baile más adecuado era aquel más *moderno*, y el imperativo era que fuera *divertido* y *creativo*, antes que elegante. La creatividad era para ellos altamente valorada, como si de una característica esencial se tratase.

Esa creatividad venía dada, según ellos, por la combinación de muchos y muy variados recursos coreográficos y musicales. La complejidad coreográfica era un valor, al igual que la dificultad de ejecución. Lo mismo ocurría con la presentación de sí, donde se prescribía una vestimenta *moderna*, lo que coincidía con el modo de vestir normal de los adultos

---

resultan operativos para las disputas del presente (Williams, 1980).

jóvenes de la ciudad.

No era de extrañar, por todo esto, que el paradigma relajado estuviera más extendido entre los milongueros y milongueras de entre 25 y 45 años, aquellos para los cuales la adquisición de competencias dancísticas complejas era comparativamente más accesible. A los jóvenes milongueros que vestían “como muñeco de torta” —utilizando traje y camisa los varones o vestido para coctel en el caso de las mujeres—, los percibían como impostores. En esas milongas, la vestimenta demasiado diferente a la que utilizan en otros ámbitos era percibida como una actuación, una falsificación de sí, que arrojaba a quien la luciese a hostil lugar del ridículo<sup>34</sup>.

En el cuadro 1 se presenta una comparación esquemática las creencias en torno a la naturaleza del tango con las que cada uno de esos paradigmas discursivos pretendían justificar la diferencial asignación de valor sobre los distintos recursos y, en el cuadro 2, el contenido y valor que tenían estos últimos.

---

<sup>34</sup>Es por este motivo que nosotros pensamos estos espacios en términos de paradigmas discursivos, y no como inocentes lugares donde las normas (tradicionales) se relajarían. La supuesta mayor libertad que pregonan los asistentes a estas milongas oculta y naturaliza reglas de generación de prácticas y discursos tan coercitivas y normativas como las que habitan las milongas tradicionales. En el preciso momento en que niegan o flexibilizan unas normas, están instalando otras.

TRADICIONAL	RELAJADO
“El Tango” TIENE una esencia y esa esencia se encuentra amenazada	“El Tango” NO tiene una esencia, no es inmutable. Es cambiante, modernizable, DEBE adaptarse a los milongueros de cada época
Esa esencia encuentra su origen y legitimidad en la época dorada (tradición selectiva)	
Ese peligro proviene de la hibridación con elementos que tienen otros orígenes (tango escénico, técnicas de danza clásica, contemporánea, etc.)	La única amenaza la representan las actitudes arqueologizantes que pretenden “rescatar” cosas que ya no existen, emular personajes del pasado (no autenticidad)
Esa tradición impone también códigos de “respeto” a la trayectoria de los bailarines	“El Tango” es lo que hacen (ellos) con él. Debe servir para disfrutar, conectar a las personas
La “auténtica” danza de los años dorados es <i>elegante</i> .	La danza valiosa es aquella que expresa la creatividad de los bailarines
Esa elegancia proviene del abrazo cerrado, el porte, la sobriedad coreográfica y la vestimenta.	Esa creatividad proviene de la utilización de recursos musicales y coreográficos de difícil adquisición, combinación y/o ejecución.

Cuadro 1. Creencias en torno a la naturaleza de “El Tango”

	TRADICIONAL	RELAJADO
Saberes y recursos para la presentación de sí.	Vestimenta “elegante”	Vestimenta moderna y “actual”
Musicales	Reconocimiento y distinción de vals, tangos y milongas. Reconocimiento de ritmo y melodía, utilización en la danza de tiempos fuertes y, ocasionalmente, tiempos débiles.	Reconocimiento y distinción de vals, tangos y milongas. Reconocimiento de ritmo y melodía. Utilización en la danza de tiempos fuertes y débiles. En menor medida, algunos utilizan también fracciones de pulso y elementos de la línea melódica.
Dancísticos	Estilo “milonguero”. Valores asociados a ese estilo: Elegancia (porte, vestimenta, sobriedad, “aplomo” para bailar) baile física y cognitivamente menos exigente.	Estilo “nuevos”. Valores asociados: Diversión, juego y creatividad. Agilidad. (adrenalina como premisa. utilización de muchas figuras y recursos coreográficos de gran dificultad de ejecución, velocidad en el desplazamiento y cambios bruscos de dirección) Baile física y cognitivamente muy exigente, que requiere cuerpos ágiles y jóvenes.

Cuadro 2. Recursos valorados según cada paradigma discursivo

## 4. CONSIDERACIONES FINALES

### 4.1. Atando cabos

Tenemos entonces un grupo particular de consumidores de tango: los milongueros. Este grupo es especial porque funciona como una micro comunidad que define y disputa sus propias reglas de apropiación. Un grupo que se caracteriza porque hace de esa apropiación del tango el eje alrededor del cual gira su juego social.

Dijimos que todos ellos comparten el mismo prototipo de tango para juzgar la pertenencia de distintas piezas musicales al género. Todos ellos coincidieron en que el tango más “auténticamente” tango es aquel perteneciente a la época dorada. De las piezas musicales tratadas durante las entrevistas, Los tangos ejecutados por la Orquesta de Enrique Rodríguez y la de Juan D’Arienzo eran, en todos los casos, los que más se acercaban a ese prototipo. Y cualquier pieza que fuera similar a éstas, especialmente si se encontraba interpretada por una orquesta típica, era juzgada como un tango. Sin embargo, hemos visto que a la hora de juzgar piezas musicales con diferencias más marcadas en relación a ese prototipo, los consensos se diluían.

El problema reside en que no todas las características que posee ese prototipo fueron juzgadas igualmente importantes por todos los milongueros y eso se hacía evidente al momento de evaluar casos menos prototípicos. Esos casos representaban un desafío de categorización puesto que los obligaron a tomar decisiones sobre qué elementos dar prioridad, y para hacerlo debieron recurrir a otros saberes que le permitieran hacer esas inferencias.

Existía un grupo para el cual el principal rasgo que utilizaron como marcador de tópico en esos casos, fue la pertenencia de la canción a un repertorio instituido. Una suerte de registro mental de canciones que sí serían tangos, independientemente de las variaciones que pudieran imprimirle los músicos o arregladores, aunque las hicieran menos

prototípicas. En cambio, el tango electrónico era fuertemente rechazado porque, precisamente, no pertenecía a ese repertorio.

En este punto resulta pertinente destacar que este mismo grupo de milongueros es el que, en materia de reglas de apropiación, adscribe al paradigma tradicional.

Ellos creen que el Tango es un bien cultural valioso cuya esencia se encuentra actualmente amenazada por la modernización. Una esencia inalterable, fija y clausurada, como el repertorio que han incorporado como herramienta de categorización. No se trata, a nuestro entender, de una simple coincidencia. Se trata de una correspondencia. No parece ser casual que sean ellos, justamente ellos, los más severos con el tango electrónico. Una variante que, además, asocian directamente a ese otro grupo de milongueros con el que se encuentran en directa competencia por espacios de legitimidad<sup>35</sup>.

Que sean ellos los que creen que las canciones de ese repertorio tienen una suerte de esencia tanguera que se mantiene inalterada aún ante los más extraños arreglos e interpretaciones. Que sean aquellos que juzgan las hibridaciones en la danza como algo peligroso, los mismos que entienden que el tango electrónico es “demasiado moderno”. Los que piensan que el Tango es algo inmutable, son los mismos que creen en la existencia de un repertorio finito de canciones que habrían sido producidas en un pasado idealizado, el mismo del que creen que proviene la danza que ellos practican.

Una correspondencia análoga encontramos en el segundo grupo, que coincide con aquellos que adhieren al paradigma relajado. Los mismos que juzgaban al tango electrónico como tango con el mismo derecho que Piazzolla o cualquier orquesta moderna, son los que creen que el Tango es

---

<sup>35</sup>Y la asociación no es descabellada. Como señala Liska (2016), esas músicas rápidamente fueron acogidas por bailarines y maestros interesados en nuevas formas de exploración corporal y ruptura, lo que dio lugar a que esas nuevas corporalidades y estas nuevas músicas fueran quedando asociadas de modo tal que, en nuestro caso, algunos de los entrevistados referían a estos estilos de baile como “baile electrónico”. Así es fácil entender que los cuestionamientos hacia la música se trasladan, casi por contigüidad, a los bailarines.

un universo cultural actualizable, sin esencias fijas y en constante cambio. Aquellos que destacaban la “calidad” y la “innovación” como valor en la música del tango hacían lo mismo en relación a la danza (oponiéndola a la repetición y la tradición). Los que daban valor a la complejidad coreográfica eran los mismos que daban valor a la complejidad musical, y los que desvalorizaban el estilo de baile más simple que practicaban los tradicionalistas.

Los que cuestionaban a sus pares milongueros que utilizaban vestimentas fuera de época y seguían códigos de conducta que juzgaban desactualizados, son los mismos que cuestionaban a las interpretaciones de Sosa o Varela por considerarlas impostaciones de “algo que en realidad no son”, encarnaciones de “personajes” de otro tiempo y contexto. Vulgares, falsos, imitaciones. Utilizaban las mismas valoraciones para descalificar cantantes, músicos y milongueros: “payasos”, “impostaciones”. Detrás de esos juicios encontramos, a nuestro modo de ver, la misma creencia según la cual el Tango, el “auténtico” Tango debe ser actualizable, y la contrapartida de que toda emulación del pasado es una falsificación. En ese juicio muchas veces oponían valores como la creatividad o la “calidad” estética a estas impostaciones.

Tampoco parece casual esta correspondencia.

## **4.2. Interpretación, apropiación e interés**

Lo que sigue a continuación son algunas hipótesis y reflexiones orientadas a comprender esas correspondencias antes descriptas. Como toda abducción, no es más que el ejercicio creativo ante la evidencia que pone a prueba a los modelos mentales preexistentes.

Lo primero que derivamos de esta investigación es que si pretendemos comprender por qué una pieza musical es considerada por un grupo de sujetos como un tango “auténtico” y no como una impostación, no podemos quedarnos en la descripción del prototipo de tango. El prototipo no fija los límites, solamente nos dice cuál es el ejemplo mejor. Luego

hará falta un intérprete que determine cuánto puede un caso alejarse de ese prototipo, en qué elementos puede ser diferente y cuán diferente puede ser.

Esa similitud o distancia se juzga en base al reconocimiento de ciertos rasgos que serían más *esenciales* (Violi, 2001). En algunos casos la presencia de uno solo de esos rasgos parecía ser suficiente para incluir el caso en la categoría (como la pertenencia a un repertorio instituido en el caso de los tradicionalistas). En otros parecía ser la conjunción de varios rasgos, como si adiccionaran cada uno de ellos más “tanguitud”. Como fuere, la determinación de cuán necesarios son ciertos rasgos es algo que se realiza en base a inferencias fundadas en los saberes previamente incorporados. Los prototipos forman parte de esos saberes, pero no son los únicos. Otras creencias vienen a ocupar el lugar de premisas complementarias de las que se sirven los intérpretes, especialmente cuando los enfrentamos a casos menos prototípicos. Y en esa tarea, las creencias en torno a los que el Tango es, parecen jugar un papel importante.

Aquí sería pertinente aclarar que bajo ningún concepto pretendemos decir que las creencias que albergan los milongueros guardan, necesariamente, total coherencia. Lo que queremos decir es que ellos pretenden que guarden coherencia lo cual, enfrentados a la tarea de emitir juicios sobre el tango, podría empujarlos a armonizarlas. Esa pretensión de coherencia entre las creencias sería lo que hace que éstas tiendan a articularse orientadas más o menos en las mismas direcciones. Pero eso no sería tan interesante si no notáramos que esas creencias en las que se fundan los juicios interpretativos están, no casualmente, en sintonía con sus intereses.

Las prácticas de apropiación del tango son la arena en la que se exponen las competencias y los recursos de los milongueros, competencias y recursos que están cargados de valor y impactan en el lugar social de cada cual en el circuito milonguero<sup>36</sup>. Por eso no sería de extrañar

---

<sup>36</sup>Al respecto cabe destacar que la semiótica históricamente ha hecho un uso de la noción de competencia que no toma en cuenta esta dimensión (Díaz, 2011), básicamente porque asumen una noción de comunidad de intérpretes homogénea y sin disputa.

que prefieran creer en aquellas definiciones de lo que el Tango es, que legitiman y dan valor a sus propios recursos por sobre los de otros. Con esto no queremos decir que cada milonguero individualmente elija creer en lo que más le place, puesto que si fuera así la comunicación y, todavía más, la comunidad misma, serían inviables. Lo que decimos es que en comunidades donde las definiciones principales de lo que determinados signos son y representan están disputadas por distintos paradigmas discursivos, los intérpretes estarían inclinados a adherir a aquel paradigma cuyas normas de apropiación se adaptan mejor a sus intereses<sup>37</sup>.

Queremos destacar, en definitiva, que estas creencias no son inocentes. Afirmar que el tango tiene una esencia fija que no debe ser transgredida tiene efectos directos en la legitimación de determinadas prácticas de apropiación por sobre otras. Prácticas de apropiación que requieren determinados recursos que se encuentran distribuidos de manera desigual, de modo que estas creencias tienen impacto directo en el valor de los recursos que disponen los distintos usuarios y, en definitiva, en el lugar social en el que esos recursos los colocan.

Y que son esas mismas creencias las que los asisten en sus juicios interpretativos toda vez que funcionan como premisas de sus procesos inferenciales.

Y es aquí donde, nos parece, sería pertinente revisar los enfoques semióticos tradicionales que se desprenden rápidamente de los usos de los signos en favor de la interpretación, como si ambas instancias no tuvieran vínculos pertinentes para nuestra disciplina.

Todavía más, nos obligaría a considerar la posibilidad de que, tal vez, los intereses propios de los usuarios de los signos tengan influencia en las creencias que adoptan y, con ello, en las interpretaciones que realizan. Los resultados de esta investigación nos señalan, precisamente,

---

<sup>37</sup>Peirce reconocía la existencia de un método a priori de fijación de las creencias en el que el principio rector era el propio gusto (CP 5.382). Daba como ejemplo a Platón, que creía que las distancias entre los planetas eran proporcionales a las longitudes de acordes armoniosos sólo porque encontraba esta teoría agradable a la razón. Algo similar podría estar ocurriendo aquí, donde por gusto, podríamos bien pensar conveniencia.

esa dirección. Y aunque las correspondencias no nos autorizan a derivar causalidades, sí nos obligan a poner en duda las casualidades.

Nos está indicando la necesidad de hacer abordajes que consideren no solamente los aspectos propiamente cognitivos de los procesos interpretativos, sino la dimensión sociosemiótica de las prácticas sociales a través de las cuales se produce la experiencia. Esa misma experiencia de la que los intérpretes derivan no sólo las creencias más generales en torno a lo que una música es o significa, sino los prototipos interpretativos que utilizan para reconocer un conjunto de sonidos como un tango y no como un bolero.

La semiótica cognitiva bien reconoce que es la experiencia — ya sea directa o discursiva— la fuente de donde proceden los saberes y competencias puestos en juego a la hora de interpretar los signos. Lo que ha pasado por alto, a nuestro entender, es que esa experiencia está jalonada por luchas, intereses y apuestas de sentido de parte de agentes que no son pasivos receptores de los signos.

En definitiva, que:

Si el signo es una arena de luchas (Voloshinov, 1992)

*Y los interpretantes son signos* (CP 2.228),

luego, los interpretantes son una arena de luchas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_ (1995). *Respuestas*. México: Grijalbo.

CAROZZI, M. J. (2011). “Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas”. En *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad*, M. J. Carozzi (coord.), 223-263. Buenos Aires: Ed. Gorla.

- COSTA, R. y MOZEJKO, T. (2002). “Producción discursiva: diversidad de sujetos”. En *Lugares del decir*, T. Mozejko y R. Costa (comps.), 13-22. Rosario: Homo Sapiens.
- \_\_\_\_ (2007). “Introducción”. En *Lugares del decir 2*, T. Mozejko y R. Costa (comps.). Rosario: Homo Sapiens.
- DIAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- \_\_\_\_ (2011). “Música popular, investigación y valor”. En *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, J. F. Sans y R. López Cano (coords.). Caracas: CELARG.
- \_\_\_\_ (2013). “Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”. *El Oído Pensante* 1.2. Disponible en línea: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [12/12/2013].
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen
- GUERRERO, J. (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16. Disponible en línea: [https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf) [21/03/2018].
- GIBSON, J. (2015). *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press [Versión Kindle].
- GLASSER, B. & STRAUSS, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Nueva York: Aldine.
- KALIMAN, R. y CHEIN, D. (2014). *Sociología de las identidades*. Villa María: Eduvim (E-book).
- LISKA, M. M. (2016). “Las transgresiones del tango electrónico: condiciones sociales contemporáneas y valoraciones estéticas en los bordes del tango”. *Revista Musical Chilena* 70.225. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000100002> [11/04/2018].

- LÓPEZ CANO, R. (2004a). "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización". En *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Montevideo: Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. Disponible en línea: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html> [20/12/2014].
- \_\_\_\_ (2004b). "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, J. Martí y S. Martínez (eds.), 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_ (2011). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiología de la performatividad". En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*, M. Fornaro (ed.). Montevideo: Universidad de la República. Disponible en: <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf> [11/12/2010].
- LORENZO CADARSO, P. (1995). "Principales teorías sobre el conflicto social". *Norba Revista de Historia* 15, 237-254. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/241031.pdf> [11/04/2018].
- MONTES, M. de los A. (2011). "Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango". *AdVersus* VIII.21, 125-148. Disponible en línea: [www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/06-VIII-21.pdf](http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/06-VIII-21.pdf) [27/03/2018].
- \_\_\_\_ (2015). "Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango". *AdVersus* XII.29, 91-114. Disponible en línea: [www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2905.pdf](http://www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2905.pdf) [27/03/2018].
- \_\_\_\_ (2014). "Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango". *AdVersus* XI.27, 32-57. Disponible en línea: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2703.pdf> [18/04/2012].
- \_\_\_\_ (2016). "Dime que tango quieres y te diré quién eres". La Trama de la

- Comunicacion 20. Disponible en línea: <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/567/422> [04/12/2016].
- PAOLUCCI, C. (2011). “The ‘External Mind’: Semiotics, Pragmatism, Extended Mind and Distributed Cognition”. *VS Quaderni di studi semiotici*, 112-113 [Kindle Edition].
- \_\_\_\_ (2013). *Strutturalismo e interpretazione. Ambizioni per una semiotica “minore”*. Milano: Bompiani [Kindle version].
- PEIRCE C. S. (1931-1958). *Collected Papers*, C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks (eds), vols. 1-8.. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- PELINSKI, R. (2005). “Corporeidad y experiencia musical”. *TRANS-Revista Transcultural de música* 9. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical> [09/11/2010].
- PUJOL, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- ROSCH, E. (1978). “Principles of categorization”. En *Cognition and categoritation*, E. Roach & B. Lloyd (eds.), 27-48. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- VIOLI, P. (2001). *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.
- VOLOSHINOV, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Recibido el 20 de abril de 2018.

Aceptado el 25 de junio de 2018.

# REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LAS MUJERES EN LA PUBLICIDAD DE PERFUMES

## ICONOGRAPHIC REPRESENTATION OF WOMEN IN PERFUME ADVERTISING

**Ana M. MUÑOZ-MUÑOZ**

Universidad de Granada

anamaria@ugr.es

**M. Mar MARTÍNEZ-OÑA**

Universidad Europea de Madrid

mariadelmar.martinez@universidadeuropea.es

**Resumen:** Se analizan las iconografías femeninas representadas en la publicidad de perfumes a partir de una muestra de cincuenta anuncios gráficos publicados desde el año 2000 hasta el 2015. La metodología aplicada fue la iconográfica, a partir de la cual se crearon categorías: diosas del Olimpo, princesas, mitos cinematográficos, mujer y serpiente y mujer y felino. Los resultados muestran que la pervivencia de estas mitologías en la publicidad gráfica instauro en el subconsciente colectivo unos estereotipos femeninos y cánones de belleza sexualizados que reafirman la pervivencia idealizada de conocidos mitos en la publicidad gráfica de este sector.

**Palabras clave:** Mujeres. Iconografía. Publicidad. Belleza. Perfumes.

**Abstract:** The female iconographies represented in perfume advertising are analyzed from a sample of fifty graphic advertisements published from 2000 to 2015. The applied methodology was iconographic, from which categories were created: Olympian goddesses, princesses, cinematographic myths, woman and snake and woman and feline. The results show that the survival of these mythologies in graphic advertising establishes feminine stereotypes and sexualized beauty canons in the collective subconscious that reaffirm the idealized survival of well-known myths in graphic advertising in this sector.

**Key Words:** Woman. Iconography. Advertising. Beauty. Perfumes.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres a lo largo de la Historia han sido representadas e identificadas desde una perspectiva androcéntrica, clasificadas como buenas y malas, diosas y diablasas... éstas últimas, también fueron relacionadas con el estereotipo de la mujer *devoradora de hombres* la Femme Fatale (Bornay, 1990). Este estereotipo femenino aún vigente jugó un papel destacado en su difusión y distribución sobre todo en la industria cinematográfica.

En general, se puede identificar una dicotomía iconográfica que establece dos ámbitos opuestos en el que se agrupan dos actitudes y dos mundos en paralelo, el privado y el público, aunque existen excepciones como pueden ser las diosas paganas, donde se excluye al personaje mitológico de Atenea:

*[...] un análisis detallado de la figura de Atenea muestra que la diosa no era considerada como una mujer desde un punto de vista androcéntrico, ya que no aparece investida de las cualidades*

*femeninas por excelencia; no es esposa ni madre. Frente a una Atenea virgen y representada con atributos masculinos como el yelmo y la lanza, a modo de una “virgo bellatrix”, [...] Atenea es la mujer que refrenda los valores patriarcales adoptando el rostro femenino de la masculinidad.* (Beteta, 2009: 170).

La diversidad iconográfica se mantiene en la cultura visual contemporánea, las mujeres son las protagonistas de escenificar en la publicidad una dicotomía iconográfica entre el Bien y el Mal, que se ha relacionado a lo largo de la historia con lo privado y lo público. Esta personificación de *lo bueno y lo malo* se identifica con la recreación de roles femeninos consolidados a través de la publicidad, en concreto en este artículo se centra en la publicidad gráfica de perfumes por su gran contenido erótico-sexual, donde las mujeres desempeñan un rol principal como protagonistas absolutas del anuncio.

El estudio de la iconografía femenina desde una perspectiva de género ha sido desarrollado por diversos autores (Diego, 1987, 1992; Bornay, 1990, 1994, 1996, 1998, 2009; Castañer, 1993; Ulierte, 1997, 1998; Sauret, 2007; García Torralbo, 2009; Aumente, 2010; etc.). La identificación de los medios como espacios de lucha entre representaciones o concepciones de la realidad fue analizado por Berger y Kellner (1985), sin olvidar el clásico *Gender Advertisements* de Goffman (1979) acerca de la hiperritualización de la feminidad en la publicidad.

En cuanto a los estereotipos en publicidad destacan los trabajos de León (2001); Garrido Lora (2007); etc. Entre los estudios relacionados con imágenes publicitarias que analizan un anuncio concreto destaca el de Fernández, Baños y García (2014), y desde la perspectiva semiótica y de género sobre la interconexión entre iconografía y publicidad el de López Díez (2003). Otra investigación de análisis iconográficos, en este caso de un anuncio en concreto es el de Arocena y Zubiaur (2012) centrado en la empresa Dolce & Gabbana. Sobre las diversas iconografías catalogadas en este artículo hay que señalar la bibliografía sobre la relación entre las

diosas clásicas en el cine y la televisión de Lapeña Marchena (2006).

El interés de esta investigación sobre la iconografía en el sector comercial de perfumes se debe a que este tipo de publicidad fomenta la pervivencia de estereotipos, a lo que se suma el carácter erótico y sexual que adquieren las mujeres que pasan a ser objetos-sujetos y sujetos-objetos, lo que da lugar a una similitud entre conceptos aparentemente opuestos, que sin embargo se unifican y mimetizan ante el espectador y que incluso en diversos casos presenta a la mujer cosificada que pasa desapercibida ante la mirada adiestrada del consumidor/espectador. Por ello, este artículo tiene como objeto analizar e identificar las diversas iconografías femeninas representadas en los anuncios gráficos de perfumes en la publicidad desarrollada en el denominado *mundo occidental* donde en teoría existe mayor igualdad entre hombres y mujeres. No obstante, los estereotipos creados con base iconográfica, en los cuales se representa la identidad femenina no se equiparan con la igualdad de género.

Se analizan diversos ejemplos publicitarios, en los que se mantienen antiguas iconografías femeninas, readaptadas e incluso a veces presentadas ante el espectador como *innovadoras*, aun siendo una reinterpretación de antiguos mitos. Arocena y Zubiaur (2012) consideran que en el imaginario simbólico construido y extendido por las representaciones audiovisuales de los medios de comunicación de masas es en sí mismo una forma tácita de violencia (no siempre) sobre el género femenino. Es necesario, extrapolar esta idea al sector del perfume, para detectar si dichas representaciones gráficas pueden ser identificadas como violentas para/con las mujeres, ya que éstas quedan situadas bajo un rol impuesto y aceptado/normalizado socialmente. Las iconografías femeninas examinadas simbolizan eróticamente y sexualmente a las mujeres asociadas a un producto, al igual que el perfume publicitado:

*El publicista entonces acude a la palabra y a la imagen para despertar el deseo y cautivar; pretende decir lo que deseamos escuchar y se dedica a mostrar lo que esperamos ver; la*

*publicidad nos narra historias y representa el mundo (Zapata, 2012: 4).*

Y sin duda, es aquí donde radica el engaño visual, la representación de féminas como diosas y diablas erotizadas, crea una falsa identidad de la imagen que las mujeres deben de tener de sí mismas, por ello hay que plantearse si ¿Las mujeres desean parecerse a los personajes femeninos de los anuncios? o ¿Son los anuncios quienes proyectan en las mujeres la imagen de cómo deben ser las mujeres? ¿Las imágenes que vemos son representaciones o concepciones de la realidad? ¿Existe manipulación en la imagen que se ofrece de las mujeres en los anuncios de perfumes?

*[...] las estrategias estéticas en la publicidad buscan en gran parte efectos de credibilidad, autoridad, simpatía, confianza y poder (Zapata, 2012: 4).*

Y efectivamente, todas son mujeres poderosas, diosas inalcanzables, a las cuales, las mujeres consumidoras del producto ¿pretende aspirar?, aunque se debe de tener muy presente que:

*[...] las imágenes que se difunden de las mujeres a través de la publicidad suelen ser estereotipadas e inexactas y negativas, describiendo a las mujeres más por su apariencia que por sus capacidades (Bernad, 2010: 191).*

El analfabetismo visual anula la capacidad crítica al asimilar de forma inconsciente las imágenes, quedando la sociedad vulnerable ante la publicidad que presenta/representa un mundo paralelo irreal en el cual el espectador (*voayeur*) busca estímulos visuales, aquí es donde la manipulación a través de imágenes ejerce un gran poder al ser protagonizadas por *perfectas mujeres seductoras e idealizadas*, diosas y diablas estéticamente inigualables.

## 2. MATERIAL Y MÉTODO

El desarrollo de este trabajo propició la obtención de una muestra de cincuenta anuncios gráficos del sector de perfumes, todos ellos protagonizados por y para mujeres, publicados desde el año 2000 hasta el 2015. La localización de las imágenes se realizó en Internet con diversos buscadores (Google Chrome, Internet Explorer, Firefox, etc.) y criterios de búsqueda avanzada (anuncios de perfumes, mujer y perfumes, etc.), en algunas ocasiones se utilizaron repositorios de publicidad (adsoftheworld.com, adeevee.com). Tras un primer análisis iconográfico de los cincuenta anuncios gráficos, 26 se clasificaron dentro de la iconografía femenina de *diosas del Olimpo*, 4 en la de *princesas*, 8 en la de *mitos cinematográficos*, 4 de *mujer y serpiente*, 8 de *mujer y felino*; estos tres últimos grupos quedaban asociados con la iconografía de diablesa (Lilith) y por extensión con la *Femme Fatale*, cuya iconografía también es identificada con Lilith (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015; Bornay, 1990). Paralelamente, se comprobó y verificó el año del anuncio, con el fin de que todas las imágenes pertenecieran al periodo objeto de estudio.

La elección de las muestras del sector de perfumes permitió trabajar con imágenes que contenían una alta carga erótica y que convertían a la mujer-protagonista del anuncio en un producto más que complementa al elemento anunciado, e incluso en diversas ocasiones aparece mimetizada con el frasco de perfume (cosificación), una referencia mujer-objeto. Algunos autores lo identifican como mujer que exhibe un símbolo fálico, convirtiéndose el frasco de perfume en dicho símbolo (Campos, 2008); es entonces cuando cabe preguntarse de quién es el elemento fálico: de la mujer representada en el frasco de perfume, o del frasco de perfume dónde se representa la mujer. La cosificación de la mujer en los anuncios de perfumes se convierte en una constante al ser mimetizada con el producto anunciado, en este caso el frasco de perfume.

La metodología elegida para analizar las representaciones gráficas fue la iconográfica, “[...] la iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes, o como han señalado algunos autores, la escritura en imágenes” (Rodríguez López, 2005: 2). La iconografía es la lectura de las imágenes junto con el estudio de la evolución de los iconos, su análisis, transformación a lo largo de los siglos y sus pervivencias.

Una vez compilada la muestra, se elaboró una segunda clasificación basada en estudios iconográficos (Aghion, Lissarrague y Barbillon, 1997), que identifican y clasifican las diferentes iconografías tanto judeocristianas como paganas en relación con sus diferentes atributos iconográficos y ejemplifica cada una con diversas representaciones artísticas tras una búsqueda de referencias iconográficas en la Historia de Arte, con la finalidad de encontrar antecedentes iconográficos de los anuncios de perfumes. Lo cual, posibilitó identificar los anuncios y catalogar diferentes categorías iconográficas: Diosas del Olimpo, Princesas, Mitos cinematográficos, Mujer y serpiente y Mujer y felino.

Las *Diosas del Olimpo* incluye representaciones femeninas con semejanzas a diosas clásicas paganas como los anuncios de *J'adore de Dior* protagonizado por Charlize Theron (2009, 2010, 2011), donde Afrodita (Venus), diosa de la belleza del amor y del deseo, fue la iconografía identificada con la protagonista. Las *Princesas* mantienen el estereotipo femenino de los cuentos de hadas, con los cuales se ha relacionado y se relaciona a las niñas de todas las épocas, por ejemplo el perfume *Nina*, de Nina Ricci protagonizado por Frida Gustavsson (2013) y que guarda similitudes iconográficas con el personaje de Blancanieves, al igual que ella, la protagonista porta el atributo iconográfico de la manzana, elemento gráfico que posee una importante lectura iconográfica relacionada con las mujeres en diferentes culturas occidentales (clásica, cristiana, etc.). En *Mitos cinematográficos*, quedan clasificados los anuncios que tienen una estrecha relación con mitos femeninos nacidos del cine como Marilyn Monroe, por ejemplo, el perfume *Christina Aguilera* (2010), y también

publicidad con referencias iconográficas al personaje cinematográfico de Gilda, como en la gráfica publicitaria del perfume *Dita Von Teese* (2008). La iconografía del Mal a lo largo de la historia ha sido protagonizada por el personaje de la diablesa Lilith y por extensión de *Femme Fatale*. Diversas iconografías englobadas aquí como *Mujer y serpiente* y *Mujer y felino*, muestran esta identificación con Lilith, como por ejemplo el anuncio de *Hypnotic Poison* de Dior protagonizado por la actriz Mónica Bellucci (2008) quién era fotografiada junto a una serpiente.

La creación de fichas para catalogar las imágenes facilitó la definición de las características estéticas de cada una de las iconografías representadas por las protagonistas de los anuncios.

### 3. ICONOGRAFÍA FEMENINA EN LA PUBLICIDAD DE PERFUMES

La sociedad occidental se encuentra inmersa en una cultura visual donde las imágenes desempeñan un poderoso y silencioso rol, por ello es necesario replantearse la necesidad de realizar una lectura iconográfica de las imágenes que permita releer el significado de éstas para evitar el engaño y posible manipulación del consumidor (de la sociedad) por la publicidad, y la anulación de estereotipos femeninos arraigados en la psique colectiva.

Las iconografías femeninas se han clasificado a lo largo de la historia en dos grandes grupos: iconografía del Bien (relacionada con la vida privada y el ámbito doméstico) e iconografía del Mal (relacionada con vida pública y el ámbito público). Dentro del primer grupo en este artículo se ha incluido la categoría de *Diosas del Olimpo*, junto a la de *Princesas*, aunque las diosas paganas se pueden considerar una excepción al no entrar dentro de la clasificación más extendida por las religiones. Ya que estas diosas mantienen una relación no tan estricta con la vida privada, sí que mantienen determinados roles de género relacionado con esta línea iconográfica que se contrapone a la línea iconográfica del Mal, que estaría

constituida por la *Femme Fatale*, *Mujer y serpiente*, y *Mujer y felino*, tres iconografías asociadas al personaje de la diablesa Lilith (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015).

Tras un análisis detallado de las imágenes se identificó con la representación de diosas un 52% de las gráficas publicitarias, un 8% con iconografías de princesas, frente a un 40% de iconografías relacionadas con la diablesa Lilith (*Femme Fatale* –que englobaba mitos cinematográficos, mujer y felino, mujer y serpiente–) (Gráfico1); estableciéndose así, un paralelismo entre diosas y diablesas, con un mayor porcentaje de las representaciones iconográficas de diosas, un 60% frente a un 40% de iconografías identificadas con Lilith.

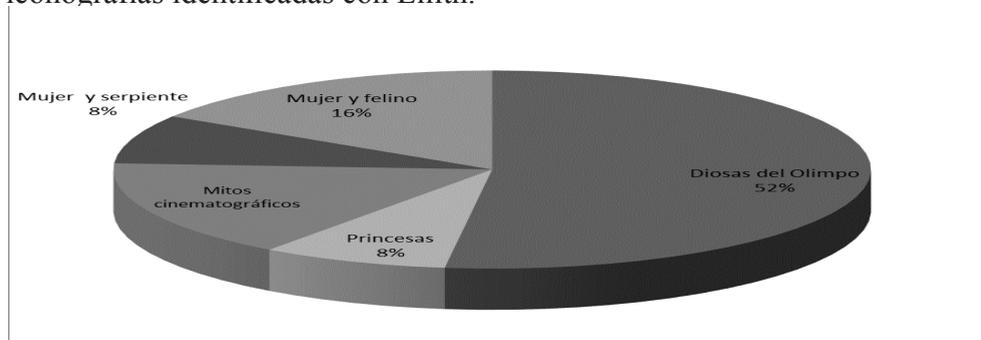


Gráfico 1. Representación de distintas iconografías femeninas en los anuncios de perfumes. Elaboración propia.

El mayor porcentaje está representado por *Diosas del Olimpo* (generalmente asociadas con Venus, la diosa de la Belleza), donde se presenta a una mujer *perfecta*, imagen socialmente idealizada que posee características estéticas relacionadas con la belleza: joven, delgada y bella. A esto hay que añadir el poder que se le atribuye relacionado con el adquisitivo, rodeadas de oro y lujos; Mujeres/Diosas estéticamente *inigualables*, ubicadas en una escenografía inmejorable con vestimentas y escenarios similares, acusadas de poder y riqueza, resaltado por el excesivo color dorado incluso en sus cabellos, color que en ocasiones es sustituido por el blanco, el cual conlleva connotaciones con las diosas de la antigua

Grecia Clásica, y en algunos casos por la similitud en los ropajes con el péplum griego como se observa en el anuncio del perfume *Organza* de Givenchy (Figura 5).

*La admiración por el cabello rubio, el deseo de poseerlo de este color; la creencia de que coadyuda a acentuar la hermosura de un rostro femenino, ha primado ampliamente sobre el gusto por el pelo negro. El prestigio tradicional de aquél no lo tiene éste. Ello viene ya atestiguado en varios textos de la Antigüedad. Homero pintó con dorada cabellera a Venus, Juno y Minerva; Ovidio también ensalzó este color, e incluso Marcial [...] (Bornay, 1994: 91).*

Un ejemplo de la imagen de la mujer que se proyecta en la publicidad de perfumes que representa a una diosa con grandes atributos erótico-sexuales, es la del anuncio de *J'adore de Dior* (Figura 1), la semejanza iconográfica relaciona a la actriz, modelo y protagonista del anuncio Charlize Theron con la diosa Afrodita (Venus), la diosa del amor y la belleza, más concretamente con el episodio iconográfico del Nacimiento de Venus, donde la diosa surge (nace) de las aguas. Esta iconografía analizada fue publicada en el año 2007 y posteriormente también se pudo observar en la portada de la revista *Vogue* (Figura 2), entre otras, esto confirma la pervivencia de este episodio mitológico en la publicidad y editorial gráfica, no solamente en el sector comercial de perfumes, sino en otros sectores comerciales que también lo reinterpretan.

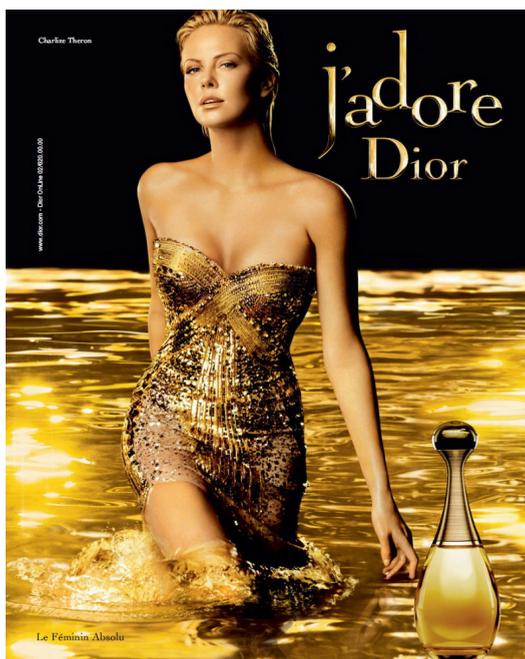


Figura 1 y 2. Anuncio *J'adore* de Dior, 2007; portada de la revista *Vogue* en diciembre de 2011, <http://www.dior.com> y <https://www.vogue.com> [25/06/2018].

En estas imágenes con connotaciones eróticas la sensualidad se concentra en el rostro y en la figura de la protagonista que queda cubierta con sugerente ropa mojada, la actriz y modelo Charlize Theron en ambas imágenes enlaza con este episodio iconográfico en el que la diosa del amor y la belleza nace de las aguas, concretamente de la espuma del mar. Una de las primera representaciones artísticas sobre este tema se encuentra en el relieve de mármol *el trono de Ludovisi* (Figura 3) realizado entre los siglos VI y V a C. que narra el nacimiento de la diosa saliendo de las aguas, a la cual cubren con ropajes su sexo, dos figuras femeninas identificadas como *Horas*. Más concreto es el episodio iconográfico del nacimiento de Venus, en el cual la diosa nace del mar después de que se lanzarán al agua los genitales del dios Urano, tal y como narra Hesíodo “el relato de Hesíodo vincula la diosa a la mar, de donde la hace nacer: toda una serie de representaciones ilustran este nacimiento— son las Venus anadyyomenai, una de las cuales adorna el trono de Ludovisi” (Aghion, Lissarrague y Barbillon, 1997: 352). Este episodio iconográfico ya lo encontramos representado desde la Antigüedad Clásica. Kenneth Clark (1993) en su estudio sobre Afrodita indica como antes de Praxíteles las figuras de la diosa no aparecen desnudas, sino con el cuerpo cubierto por un ropaje ligero y adherido, *draperie mouillée* o paños mojados. Esta conocida iconografía identificada con la mitología clásica conlleva una gran carga erótica femenina, donde se representa a mujeres sexuales dentro del prototipo de belleza actual, y aunque no aparecen desnudas, sus ropas muy ceñidas dejan intuir el cuerpo femenino y en diversas ocasiones aparecen mojadas, detalle que remarca más el erotismo de la figura femenina.



Figura 3. *El trono de Ludovisi*, <https://arte.laguia2000.com/escultura/trono-ludovisi> [25/06/2018].

La diosa Afrodita/Venus posee un destacado papel en la publicidad del sector comercial de perfumes. Aunque también es innegable el protagonismo de Venus en la Historia del Arte, sobre todo para justificar el desnudo femenino; en la época actual es en la publicidad donde desarrolla

un papel fundamental; sin embargo, en el cine y la televisión este papel no ha sido tan amplio (Lapeña, 2006). Siendo en la pintura y escultura principalmente donde la Diosa de la Belleza se convierte en una temática atractiva recurrente para los artistas.

La identificación de las mujeres con el amor y la belleza hace que su valoración parta de estos dos conceptos, alejados del raciocinio y del intelecto, convirtiéndose así la mujer en un producto más, un objeto de deseo. Es una forma de cosificar a mujeres:

*Una forma de denigrar a las personas es “cosificándolas” es decir tratando a las personas como cosas que se pueden usar, independientemente de lo que piensen o sientan. La mujer como objeto decorativo, es un elemento más que forma parte del producto anunciado [...] (García Pérez, 2009: 13).*

Esta cosificación se proyecta en las siguientes imágenes que representan a diosas objeto/sujeto en los anuncios de *Intense de Jean Paul Gaultier* y de *Organza de Givenchy*; en ambos existe una similitud entre el cuerpo femenino y el frasco de perfume (Figuras 4 y 5). La mujer pasa a ser un objeto publicitado más, que se relaciona con un frasco de perfume, un elemento, un objeto que se puede coger y usar. Concretamente en la publicidad de *Givenchy* (Figura 5), la similitud es tal que incluso la protagonista mantiene el mismo tamaño que el frasco de perfume, ofreciendo la posibilidad al espectador de elegir entre ambos. Y aunque ambos anuncios representan a diosas, su poder se encuentra en ser elemento u objeto de deseo, nada más.



Figuras 4 y 5. Anuncio *Intense* de Jean Paul Gaultier y anuncio *Organza* de Givenchy, [http://www.stylistic.fr/2014/09/classique-intense-jean-paul-gaultier\\_48553](http://www.stylistic.fr/2014/09/classique-intense-jean-paul-gaultier_48553) y <https://belleza.trendencias.com/perfumes/givenchy-organza-un-perfume-sensual-elegante-y-exotico-que-nos-ha-enamorado> [25/06/2018].

En la sociedad visual es importante identificar entre ámbitos y objetos. Alfonso López Quintás (2010) defiende la importancia de educar, y para ello utiliza el concepto de ámbito en contraposición con el de

objeto. Este último término identifica aquello que desde una sociedad profundamente consumista el individuo se cree con el poder de desear y poseer, inclusive a las personas. Desde un punto de vista más profundo, el autor identifica el término ámbitos para establecer un valor y un respeto hacia los objetos y cómo no a las personas. Sin duda, son normas educacionales que se enfrentan a una cultura visual, donde la publicidad ejerce un ejemplo contrario a dicha teoría, al utilizar la imagen de la mujer como un mero objeto. Sin embargo, no hay que olvidar las motivaciones comerciales y el negocio en una sociedad consumista. “La publicidad es una fábrica de sueños donde las imágenes femeninas se convierten en objetos de placer y de deseo; objetos bellos que se convierten en escaparates de diferente tipología de productos” (Piñeiro y Costa, 2003: 3). La ensoñación que produce la publicidad representando la imagen de diosas inalcanzables hace perdurar la creación de un mundo idílico deseado socialmente basado en silenciosas y manipuladas imágenes, donde las mujeres son las protagonistas absolutas.

En contraposición con el grupo iconográfico anterior identificado con el Bien, la muestra gráfica obtenida representa en paralelo una imagen diferente de las mujeres en él que se agrupan diversas iconografías relacionadas con la *Femme Fatale* (Lilith): mitos cinematográficos, mujer y felino, mujer y serpiente. Este grupo iconográfico relacionado con la iconografía del Mal representa un 40% de la muestra, y remite a la primera *Femme Fatale* de la historia creada en el seno de la cultura androcéntrica, Lilith, (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015) mujer, diablesa, que también se identifica como *la negra* (Bornay, 1990):

*En algunas representaciones, Lilith aparece como una figura femenina alada, de larga cabellera. En otras su cuerpo desnudo termina en forma de cola de serpiente. En el Zohar y en diversas fuentes se la denomina Lilith la ramera, la perversa, la falsa e, incluso, la negra* (Bornay, 1990: 26).

No obstante, el término *Femme Fatale* se desarrolla a finales del siglo XIX en Europa, donde se sucedieron una serie de acontecimientos históricos-culturales que estuvieron marcados por una misoginia que quedó plasmada en multitud de manifestaciones artísticas. Es principalmente en el cartelismo desarrollado en este siglo donde podemos ver un precedente de la imagen misógina de la mujer en la publicidad gráfica identificada como una *Femme Fatale*, aunque hubo que esperar al cine para que se perpetuará este estereotipo.

Diversos animales fueron asociados con Lilith (también identificada con la diosa babilónica Ishtar) a lo largo de la historia, entre ellos como elementos iconográficos destacan la serpiente y los felinos, entre otros. La conjunción mujer-serpiente dentro de la cultura cristiana, se ha relacionado con el pecado, la lujuria, etc. cualidades de la diablesa. Las principales características de Lilith y por extensión la *Femme Fatale* han sido su mirada perversa, su belleza, su maldad, y cómo elemento iconográfico puede estar o no acompañada de la serpiente, o por un felino. *La Femme Fatale* no suele aparecer con la serpiente, pero si ataviada de diversos elementos fetichistas relacionados con la atracción sexual (guantes largos, ligas, etc.).

Las figuras 6 y 7 muestran la evolución iconográfica del mito de Lilith en publicidad, donde los elementos relacionados con los animales, concretamente con serpiente y felino quedan plasmados en la indumentarias de las protagonistas: en un pantalón de piel de serpiente que se mimetiza con las extremidades inferiores de la mujer mientras atrapa a su presa (en este caso a un hombre), y en un vestido de estampación felina con un prominente escote, dejándose entrever en ambos casos los senos femeninos. Junto a esto, hay que destacar la importancia simbólica de la cabellera femenina, tema estudiado por Erika Bornay (1994). Ambas protagonistas poseen una abundante y poderosa melena atribuyendo connotaciones eróticas-sexuales que siguen presentes en la publicidad de principios del siglo XXI:

[...], la melena femenina como constante de mito, como agente

*fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...], y la tracción sexual (Bornay, 1994: 15).*



Figuras 6 y 7. Anuncio de la *fragancia JustCavalli* y anuncio del perfume *Roberto Cavalli*, <http://indiatoday.intoday.in/story/mick-jaggers-daughters-saucy-perfume-ad-outrages-muslim-group-hollywood-celebrities/1/369367.html> y <https://www.trendencias.com/modelos/elisa-sednaoui-la-modelo-de-la-primavera-de-el-corte-ingles> [25/06/2017].

Ambas mujeres se mimetizan con el animal que portan en sus vestiduras. La mujer serpiente se sitúa sobre el hombre mientras un elemento fálico, el bote de perfume masculino, está situado sobre su sexo. De esta manera se matiza el carácter erótico-sexual del anuncio, donde vemos a una *devoradora de hombres*, el poder es ejercido por la mujer dominadora de la situación. Por el contrario, la mujer-felino avanza desafiante ante el espectador mientras un gran escote y un colgante forman una punta de flecha que señala su sexo, en ambos anuncios la mujer desempeña un papel erótico sexual íntimamente asociado con el sector comercial de perfumes.

La evolución del mito judío de Lilith desemboca en el estereotipo de mujer devoradora de hombres, una iconografía femenina estandarizada gracias a personajes femeninos cinematográficos como *Gilda*, donde guantes negros y peinado se reinterpretan en la iconografía femenina de perfumes como se analiza en el anuncio *Erotique* y *Femme Totale* de Dita Von Teese (Figuras 8 y 9).



Figuras 8 y 9. Anuncio *Erotique* de Dita Von Teese y anuncio del perfume *Femme Totale* de Dita Von Teese, <https://www.fragrantica.es/perfume/Dita-Von-Teese/Erotique-19801.html> y <https://www.fragrantica.com/news/Dita-VonTeese-presents-her-first-perfume-2587.html> [26/06/2018]

Cómo rasgos psicológicos hay que matizar que la *Femme Fatale* se caracteriza por su poder, su capacidad de dominio del hombre, incitación al mal, frialdad, gran sexualidad, lujuria. Mujer perversa que se asocia al pecado de la sexualidad, de la carne. “Parlar de la dona fatal és fer referència directa a un personatge femeni captivador d’homes i dones, eròtic i seductor, que utilitza el seu atractiu natural com a eina de subsistència i superació personal” (Hidalgo-Marí, 2013: 51).

El receptor de la publicidad vive en un mundo donde las imágenes se han convertido en el principal medio de comunicación, se visualizan tantas imágenes, que no se plantea la necesidad de releerlas “Para el receptor, los estímulos recibidos a través de los ojos suelen aparecer como representación exacta de la realidad” (Fernández, Baños y García, 2014). Esto genera un problema ya que la manipulación que ejercen las imágenes constituye una falsa realidad donde las mujeres son representadas bajo una antigua mirada androcéntrica, que mantiene vigentes diversos estereotipos. “El mensaje publicitario ofrece un retrato parcial de una sociedad ideal, un reflejo sesgado, deformado y, en muchas ocasiones, inverosímil, pero que va calando en el imaginario colectivo” (Feliu y Fernández, 2010: 2).

Este imaginario colectivo fomenta una imagen de la mujer estéticamente perfecta, rodeada de poder y objeto de deseo. Envuelta así, en un misógino disfraz que representa arcaicas iconografías femeninas. La falsa imagen femenina ofrecida en la publicidad de perfumes no favorece la igualdad de género, a la vez que fomenta *cautiverios femeninos* (Villareal, 2010) donde la mujer se presenta representando iconografías que generan falsos estereotipos hacia la mujer del siglo XXI.

El ser humano vive inmerso en una sociedad visual, donde la mayoría de las mujeres no se cuestionan la imagen que se ofrece de ellas, por el contrario, tienden a intentar reproducir estas imágenes estereotipadas, quizás porque:

*La enorme influencia de los modelos socioculturales es*

*especialmente visible en las narraciones mitológicas que, oportunamente reescritas de acuerdo a los distintos tiempos históricos, y articuladas en el cine, el arte y la literatura, han contribuido a modelar y difundir las ideas y prácticas sociales patriarcales que continúan profundamente arraigadas y normalizadas en el subconsciente social. Bajo esta lógica, sería imposible concebir la historia de las mujeres sin una historia de sus representaciones, de sus mitos y de la decodificación de sus imágenes, pues son aspectos que expresan la construcción y evolución del imaginario social femenino y de toda la estructura social que lo acepta, conforma y reproduce (Beteta, 2009: 165).*

#### 4. CONCLUSIONES

La publicidad de perfumes fomenta la estandarización de determinadas iconografías femeninas, antiguas mitologías nacidas en la cultura androcéntrica que protagonizan la publicidad gráfica de dicho sector. De este modo mantienen vivas iconografías que instauran unos estereotipos y cánones de belleza sexualizados y manipulados, que confirman la pervivencia idealizada de conocidos mitos en la publicidad gráfica del sector comercial de perfumes.

Estas iconografías representan a diosas paganas, princesas, Lilith —mujer y serpiente, mujer y felino, mitos cinematográficos—, personajes que ejercen un gran poder visual ante la sociedad. Las diosas paganas que son las más numerosas en anuncios destinados al público femenino representan un 60%, lo que justifica la existencia/pervivencia de los idealizados mitos que identifican a las mujeres con las diosas.

La mujer ideal aparece simbolizada en antiguas iconografías femeninas, como son las representaciones de diosas y diablasas, dos polos opuestos que se muestran tremendamente erotizados. Éstas reproducen lo que se denomina *cautiverios femeninos* que ubican a las mujeres

ejemplarizadas como iconográficas de *perfectas* diosas inalcanzables, objetos de deseo, frente a las de *perfectas* mujeres lujuriosas devoradoras de hombres, identificadas con el estereotipo de la *Femme Fatale*.

Las imágenes de las mujeres se han mimetizado con el concepto de belleza y sexualidad, se han convertido en objeto/sujeto de deseo, alejadas de cualidades como el intelecto. En esta publicidad mantiene la cosificación de la mujer al presentarla como un objeto más de consumo identificado en su cuerpo. La mujer sujeto/objeto se convierte en el elemento primordial del anuncio publicitario que en algunos casos es mimetizada con el propio frasco de perfume, característica observada en la línea iconográfica del Bien, mientras que en la línea iconográfica del Mal, el bote de perfume se convierte en un elemento fálico con respecto a la imagen femenina.

La iconografía creada desde una perspectiva androcéntrica ha impuesto una imagen falsa que se ofrece a las mujeres como modelo a imitar. La pervivencia de estas mitologías insta en la publicidad gráfica unos estereotipos femeninos junto a una cosificación femenina que resulta ser una forma de violencia de género hacia las mujeres. Por ello, es necesario replantearse desvincular a las mujeres del posicionamiento iconográfico y objetual que desarrollan en la publicidad gráfica del sector comercial de perfumes.

La imagen irreal es convertida en una imagen normalizada a través de la mirada del espectador/voyeur que asimila dicha estética en los anuncios de perfumes. Sin embargo, la iconografía representada se encuentra muy alejada de la vida de las mujeres reales y de la realidad social en la que vivimos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGHION, I.; LISSARRAGUE, F. y BARBILLON, C. (1997). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*. Madrid: Alianza.
- AROCENA, C. y ZUBIAUR, N. (2012). “En el limbo de lo invisible”. *Revista Fotocinema* 4, 10-36.
- AUMENTE RIVAS, M. P. (2010). “La imagen de las mujeres a través de su propia mirada”. *Creatividad y Sociedad: Revista de la Asociación para la Creatividad* 15, 3-28.
- BERGER, P.L. y KELLNER, H. (1985). *La reinterpretación de la sociología*. Madrid: Espasa Calpe.
- BERNAD MONFERRER, E. (2010). “Ilicitud de las representaciones degradantes y humillantes del cuerpo femenino en la publicidad. Especial referencia a la anorexia”. *Icono* 14 8.3, 186-207.
- BETETA MARTÍN, Y. (2009). “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos”. *Investigaciones feministas* 0, 163-182.
- BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1996). “Eva y Lilith: Dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte”. En *Historia del arte y mujeres*, M. T. Sauret Guerrero (coord.), 109-122. Málaga: Universidad de Málaga.
- \_\_\_\_ (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2009). *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona: Sd-edicions.
- CAMPOS RODRÍGUEZ, V. B. (2008). “El fetiche: un resplandor que ciega en la magna mujer de la publicidad”. *Pensar la publicidad* 2.2, 171-188.
- CASTAÑER LÓPEZ, X. (1993). *La imagen de la mujer en la plástica vasca*

- contemporánea (s. XVIII-XX): aproximación a una metodología de género*. Bilbao: Universidad País Vasco.
- CLARK, K. (1993). *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial.
- DIEGO, E. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- FELIU ALBALADEJO, Á. y FERNÁNDEZ POYATOS, M. D. (2010). “La mujer en la publicidad: hacia nuevos discursos”. En *La representació de gènere a la publicitat del segle XXI: Girona, 25 i 26 de maig de 2009*, s. p. Girona: Universitat de Girona. En <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/15822> [09/09/2013].
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, P.; BAÑOS GONZÁLEZ, M. y GARCÍA GARCÍA, F. (2014). “Análisis iconográfico de la publicidad audiovisual de perfumes. El caso J’Adore”. *Icono 14* 12, 398-430.
- GARCÍA PÉREZ, N. (2009). *La mujer en la publicidad*. TFM. Salamanca: Universidad de Salamanca, <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/80263> [14/06/2018].
- GARCÍA TORRALBO, M. C. (2009). “Heroínas, Reinas y Perversas: La seducción y el poder en el Antiguo Testamento”. En *I Congreso Virtual sobre historia de las mujeres*, s. p. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4098358> [15/12/2013].
- GARRIDO LORA, M. (2007). “Estereotipos de género en la publicidad”. *Creatividad y sociedad* 11, 53-71.
- GOFFMAN, E. (1979). *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row Publishers.
- HIDALGO-MARÍ, T. (2013). *De Pandora i altres mals: la divulgació industrial-cultural del mite de la dona fatal*. Tesis Doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/29107> [10/06/2014].
- LAPEÑA MARCHENA, O. (2006). “El ideal de la belleza y la nostalgia

- del pasado: Venus en el cine y la televisión”. *Iberia: Revista de la Antigüedad* 9, 167-190.
- LEÓN, J. L. (2001). *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona: Ariel.
- LÓPEZ DÍEZ, P. (2003). “Las mujeres en el discurso iconográfico de la publicidad”. En *Formación y acreditación en Consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*, 415-470. Vitoria: Emakunde (también en <http://www.pilarlopezdiez.eu/pdf/MujeresDiscurIcoPublicidad.pdf> [09/09/2013]).
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (2010). *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Deusto.
- MARTÍNEZ-OÑA, M. M. y MUÑOZ-MUÑOZ, A. M. (2015). “Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad”. *Revista Latina de Comunicación Social* 70, 611-626 (también en <http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1062/RLCS-paper1062.pdf> [19/12/2015]).
- PIÑEIRO OTERO, M. T., y COSTA SÁNCHEZ, C. (2003). “Representaciones femeninas en la publicidad. Una propuesta de clasificación”. *Revista de la Seeci* 10, 1-16 (también en <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/208> [30/08/2014]).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (2005). “Introducción a los estudios iconográficos y a su metodología”. En *E-excellence*, s. p. En <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento10868.pdf> [01/09/2014].
- SAURET GUERRERO, T. (2007). “La estética del silencio: iconografía femenina de la época isabelina”. *Boletín de Arte* 28, 127-151.
- ULIERTE VÁZQUEZ, L. (1997). “Sirenas: del mito a la publicidad”. En *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte: Madrid, 26-29 de noviembre de 1996*, 559-570. Madrid: Alpuerto.
- \_\_\_\_\_. (1998). “Imágenes de la mujer: de Gea a María”. *Cuadernos de Arte* 29, 183-200.
- VILLAYERDE SOLAR, M. D. (2014). “La imagen en la publicidad y el arte: con mujeres, ¿para mujeres?”. *Arte y sociedad. Revista de*

*investigación 6*, s. p. (también en <http://asri.eumed.net/6/pubhttp://asri.eumed.net/6/publicidad-arte-mujer.html> [01/09/2014]).

ZAPATA WHITE, M. A. (2012). “Cuerpo y territorio: Itinerario del deseo”. *Publicidad. Revista latinoamericana de publicidad* 4(1), s. p. (también en <https://revistas.upb.edu.co/index.php/publicidad/article/view/1454> [14/11/2014]).

Recibido el 9 de abril de 2018.

Aceptado el 27 de junio de 2018.

**LA DEBATIBLE EXISTENCIA DE UNA “COMEDIA  
ROMÁNTICA”: *MUÉRETE... ¡Y VERÁS!*,  
DE BRETÓN DE LOS HERREROS,  
COMO PARODIA Y PASTICHE  
DE LOS DRAMAS ROMÁNTICOS**

THE EXISTENCE OF A “ROMANTIC COMEDY”  
OPEN TO DEBATE:  
BRETÓN DE LOS HERREROS’S *MUÉRETE... ¡Y VERÁS!*  
AS PARODY AND PASTICHE OF ROMANTIC DRAMAS

**Miguel Ángel MURO MUNILLA**

Universidad de La Rioja

miguel-angel.muro@unirioja.es

**Resumen:** Este artículo participa en la polémica sobre la noción de comedia romántica. Después de revisar de forma crítica los argumentos de las aportaciones más relevantes sobre este asunto, se centra en la obra de Bretón de los Herreros *Muérete... ¡y verás!* —presentada por varios especialistas como ejemplo acabado de comedia romántica— y defiende que se trata, en realidad, de una curiosa mezcla de parodia y pastiche de los dramas románticos.

**Palabras clave:** Bretón de los Herreros. *Muérete... ¡y verás!* Comedia y drama románticos. Parodia. Pastiche.

**Abstract:** This article participates in the controversy about the notion of romantic comedy. After critically reviewing the most relevant contributions to these notions, it focuses on the play by Bretón de los Herreros' *Muérete... ¡y verás!* —presented by several specialists as a perfect example of romantic comedy—. It also defends that it is, in fact, a curious mixture of parody and pastiche of romantic dramas.

**Key Words:** Bretón de los Herreros. *Muérete... ¡y verás!* Romantic comedy and drama. Parody. Pastiche.

## 1. ANTECEDENTES DE LA CONTROVERSIA SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA COMEDIA ROMÁNTICA

Rupert Allen (1966), Ermanno Caldera (1978) y otros especialistas en el romanticismo español, suscitaron hace algún tiempo el debate sobre la presunta existencia de una comedia romántica en España, señalando, de modo específico a la comedia de Bretón de los Herreros *Muérete ¡y verás!* como la prueba fehaciente de ella. El asunto tenía su origen en la crítica del estreno de la obra (el 27 de abril de 1837, en plena eclosión romántica) que hizo un periodista de *El Eco del Comercio*, quien la denominó “comedia romántica”.

Lejos de haber acuerdo sobre el romanticismo de la comedia, la crítica se divide en propuestas extremas, entre los que la quieren considerar como “comedia romántica” (Allen, 1966; Caldera, 1978; Escobar, 1995 o Medina 1992) y quienes la ven, al contrario, como una clara sátira o parodia del romanticismo (Brett, 1935 o Romero Tobar, 1994). En una posición más matizada quedan autores como Peers (el gran defensor del *eclecticismo* en el movimiento romántico español), que la califica de “semirromántica” (1973: 356), Alonso Cortés, quien considera que Bretón aminora en ella (y en *La batelera de Pasajes*) el elemento cómico “para

aproximarse más al drama, o cuando menos a la comedia seria". (1968: 269), Crespo Matellán (1979: 80-1) quien entiende que en *Muérete... ¡y verás!*, como en *Todo es farsa en este mundo*, Bretón "pone en solfa el teatro romántico coetáneo" (si bien, en este caso, "la parodia se reduce a detalles concretos a lo largo de toda la obra, con lo cual queda muy difuminada, y atenuada su fuerza satírica"), o Patrizia Garelli, quien de forma acertada, a mi juicio, ve en ella elementos románticos pero también parodia del romanticismo (1997: 361).

En otros países no hay noticia de ese tipo de comedia. En Francia, consideran Oliva y Monreal (1994: 268) que la comedia romántica se redujo a las obras compuestas por Musset sin esperanza de publicarlas, en las que, en decorados irreales, "se dan cita galanteos, celos, melancolías y gestos de desesperación". Pero es claro que no es este el tipo de comedia al que nos referimos, mientras que la obra del famoso Eugène Scribe (que sería el referente más cercano para los autores españoles) no es calificada de "romántica" ni en los estudios franceses ni en los españoles (Iñarrea, 2000). En el teatro inglés la denominación "comedia romántica" se aplica a algunas comedias de Shakespeare (como *A Midsummer Night's Dream*) y de otros autores isabelinos que tratan el tema del amor de forma idealizada y terminan los conflictos entre los amantes de forma feliz.

La cuestión de si es posible una comedia romántica es interesante porque permite plantear un asunto propio de la teoría de los géneros literarios vinculado a una forma específica de concebir el mundo. Se trataría de reflexionar, en el fondo, sobre si el romanticismo admite la comedia o la rechaza de plano para utilizar solo el drama como vehículo ideológico y estético.

## **2. EL ROMANTICISMO SUBVERSIVO Y EL "DRAMA ROMÁNTICO"**

Como es bien sabido, el Romanticismo es una categoría cultural e histórica compleja (Wellek y Warren, 1985: 319), o un fenómeno espiritual

(Pacheco y Vera Saura, 1997: 9-10), una nueva sensibilidad, una filosofía y una estética (D'Angelo, 1999: 14-15) o un sistema doctrinal (Artola, 1973: 341). Singularmente acertada para entender esta categoría me parece la observación de Martínez de la Rosa, en su ensayo *Espíritu del siglo* (1835: 29-30), del desajuste que se estaba produciendo en la sociedad entre las instituciones, por un lado, y las necesidades y aspiraciones de los ciudadanos, por otro; diagnóstico que repitió Aranguren al considerar al romanticismo como “la expresión y aun explosión de una crisis de *desajuste* y consiguiente pero penoso *reajuste* a un mundo nuevo: el mundo de la revolución política y de la renovación industrial” (Aranguren, 1967: 80).

Los rasgos que caracterizan al romanticismo son muy numerosos y hasta contrapuestos, como bien enumera Alborg, resumiendo a H. G. Schenk (*The Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*):

*[...] sueños utópicos para el futuro junto a la nostalgia por el pasado; tendencias nihilistas junto a la desesperada búsqueda de una fe; exaltación de la religiosidad tradicional junto a la negación de toda creencia. Pero quedan — digamos— por recorrer otras muchas caras del poliedro: cosmopolitismo frente a nacionalismo, regionalismo y localismo, tres círculos concéntricos del yo; evasión en el tiempo y el espacio frente a la inmersión en el más excluyente intimismo; exaltación de la energía frente al exacerbamiento de lo sentimental; optimismo desenfrenado frente a constante insatisfacción, nacida precisamente del imposible logro de tantas apetencias (Alborg, 1980: 21).*

Por esta misma complejidad, considero no solo conveniente sino esencial distinguir entre un romanticismo liberal y otro conservador (como plantean Tollinchi, 1989: 973-974; o Shaw, 1997: 314-316), teniendo en cuenta los rasgos que predominan en ellos y teniendo claro que es el *liberal*

el que mejor representa el espíritu de aquella crisis o, de otro modo, que es el que, en líneas generales, ha sido adoptado por la crítica como el más representativo.

A los efectos de nuestra reflexión, me interesa destacar que su visión del mundo es preferentemente pesimista, dramática e, incluso, trágica: Hegel, de forma acertada, habló en su *Fenomenología del espíritu* de “conciencia desgarrada” (o “desdichada” o “infeliz”) para referirse a esta condición (2010: 122). Las grandes obras románticas, incluso las vidas de los autores románticos más representativos, manifiestan un hondo pesimismo vital, el convencimiento de que la infelicidad es connatural al ser humano (muy acusado en Leopardi), la insatisfacción por el fracaso de los anhelos y la decepción por lo pedestre y grosero de la realidad, el ansia de vida (hasta excesiva), que se resuelve en desesperación por la constatación de lo imposible, el fracaso de lo más hermoso (como sucede en Werther) y la conciencia de la nada (subrayada con acierto por Octavio Paz, 1986: 73). La vida se ve como “un problema insoluble, un enigma en cuyo desciframiento se compromet[e] la existencia entera” (Pacheco y Vera Saura, 1997: 9-10) y se compromete con pasión; como bien dice Safranski: “Lo romántico busca la intensidad hasta llegar al sufrimiento y la tragedia.” (2009: 352).

En este sentido, quizá no haya un aspecto más definitorio de la tragicidad romántica que la angustia existencial que produce en el romántico la conciencia aguda de la temporalidad (Casalduero, 1967: 216 y 223), que suele sustanciarse en el drama en el motivo del plazo. En el romántico, el temor a la muerte se entrelaza con la atracción que esta provoca en él, bien sea como final de los padecimientos, bien como esperanza de unión con la amada (por ejemplo, en *Julie ou La nouvelle Héloïse* de Rousseau) o de reunificación con el Uno y con el Todo (Argullol, 1982: 69-70), bien, en fin, como comienzo de algo desconocido y excitante, como ocurre con Empédocles (el personaje de Hölderlin), con Félix de Montemar o con el yo poético de “El viaje”, el último poema de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, ya en el simbolismo (Praz, 1999: 102).

Esta cosmovisión, sustancialmente trágica (Argullol, 1988: 207), que no pudo plasmarse en la tragedia neoclásica porque esta se sentía como forma propia de otros tiempos, alejada de lo característico y singular de cada nación (de sus personajes históricos, de forma singular; Gies, 1997: 312), incapaz de acoger de forma sintética tanto la dialéctica entre lo sublime y lo grotesco (Hugo, 1971: 37-38) como la mayor complejidad ideológica de los valores morales (Ballesteros, 2003: 49), encontró en el drama la forma adecuada y eficaz para manifestarse e intentar conmover al espectador, apoyado en lo que Gies denomina la “gramática de la subversión” (1982: 58): la teatralidad y espectacularidad del drama y de su puesta en escena se avenían bien con las grandes pasiones y las catástrofes apoteósicas que las culminaban; la singularidad y soledad de sus protagonistas masculinos, su pasión amorosa correspondida por las amadas pero rechazada por las normas sociales, su rebeldía contra ellas y contra la fatalidad cósmica adversa y su irónica y dolorosa derrota final, rubricada, por lo general, con el suicidio. Cabe recordar, a este respecto, que Víctor Hugo, en su Prólogo a *Cromwell*, considera el drama como la realización romántica más genuina porque pinta la vida en su totalidad y en su complejidad (Hugo, 1971: 41 y 43).

### **3. LAS CLASES MEDIAS CONSERVADORAS Y SU TEATRO: DRAMA CONSERVADOR, MELODRAMA Y COMEDIA**

Si estos son los principales rasgos ideológicos y estéticos que caracterizan al romanticismo liberal, no puede olvidarse que en toda Europa es el conservador el que se afianza y predomina. En España, en particular, el romanticismo es un fruto tardío (Casalduero, 1967: 66) y epidérmico (Argullol, 1988: 205), un epifenómeno (Marrast, 1989: 635-636), dependiente de Francia e Inglaterra y falto de la libertad y de la cultura suficientes para desarrollarse (Artola, 1973: 80).

Las clases medias emergentes (Hartzenbusch, 1883: LIV: Fuentes,

1993 y 2002: 161-166: Muro, 2013) que constituían el grueso del público teatral habitual de los dramas, rechazaron pronto las antítesis ideológicas propias del romanticismo subversivo y las eliminaron por el procedimiento de elegir uno de los dos términos o de buscar el justo medio entre ellos, atemperando, además, la vehemencia con que se vivían o manifestaban. Así, reafirmaron las estructuras sociales frente al individualismo, eliminaron el conflicto temporal apostando por el presente proyectado con esperanza hacia el futuro, hicieron lo mismo con el conflicto religioso y metafísico fortaleciendo la religión tradicional, rearmaron la moral conservadora (que, en el mejor de los casos era la de la Ilustración) y cerraron el paso al nihilismo (y también al idealismo) pertrechándose con una fe sin fisuras en lo positivo. Así, mientras la visión del mundo en la que predominaba el romanticismo liberal encontraba su cauce apropiado en el drama (Shaw, 1997), la del romanticismo conservador hacía lo propio tanto con el drama y el melodrama como, sobre todo, con la comedia. En el drama el romanticismo conservador solo necesitó desactivar los valores que rechazaba (el individualismo exacerbado, el exceso pasional, la angustia existencial, el titanismo o satanismo y la acción del destino cósmico adverso) y resaltar los que le eran cercanos (la moderación, la prudencia y la confianza en la Providencia divina y en las instituciones), mientras que en la comedia se apropió de la fórmula ilustrada y neoclásica, que ya manifestaba estos valores ideológicos (a los que añadió la racionalidad —entendida como sensatez—, el valor de la voluntad, la importancia de la laboriosidad, del cálculo y del ahorro, el prestigio del progreso material, la reverencia al dinero o la importancia del confort), introduciendo en ella algunas novedades propias del espíritu del momento, como la sentimentalización y lo relativo al costumbrismo (que permitía realzar lo propio) y, cuando lo creyó necesario, la sátira de los aspectos más caricaturizables del romanticismo extremado que pretendió hacer pasar como el único existente.

El protagonista de las obras cercanas a la visión del mundo conservadora se opone radicalmente al héroe trágico romántico y es

refractario a sus valores e ideología. (Clarke, s.f.: 1). El ciudadano de las clases medias no gusta por mucho tiempo de tragedias en las tablas (la crítica teatral de Bretón es buena muestra de ello; Miret, 2004) y, cuando quiere emociones fuertes, evita la violencia, la sangre y los cadáveres acusadores y prefiere el melodrama, con la delimitación clara de buenos y malos y sus finales conservadores donde los buenos son resarcidos por los muchos sufrimientos soportados y se restablece el orden conveniente (aunque no importe mucho que sea solo en la ficción). Y, cuando quiere verse reflejado en el escenario (hecho que le complace), acude a ver comedias. Esta preferencia no hay que verla como una pérdida de importancia artística respecto a la aportación del romanticismo liberal porque, si bien Aristóteles concedió la primacía dramática a la tragedia, en cuanto representación de lo más admirable del ser humano, lo cierto es que lo cómico presenta una innegable complejidad muy apta para captar la vida humana cotidiana y, de hecho, como recuerda Plazaola (1973: 354): “Lo *cómico* ha tenido, si cabe, más interpretaciones que lo *trágico*”, en consonancia con la visión del mundo que propone (desde la Risa que moviliza el exceso y la recuperación de la felicidad perdida, hasta la sátira que apunta a la imperfección para mejorar el mundo). De entre estas realizaciones, la risa o la sonrisa de la comedia escrita durante el romanticismo tienen poco que ver con las actitudes ante la vida enunciadas por los teóricos alemanes con las nociones de *humorismo* e *ironía* que corresponden, más bien, al romanticismo subversivo por cuanto suponen un modo elevado de mirar el mundo, sonriendo melancólicamente ante su pequeñez; modo nacido de la oposición a lo sublime, al ansia de infinito, a esa atracción irreprimible por superar sus límites que caracteriza al romanticismo (Richter, 1991: 93 y 97-98; Schlegel, 2009: 35). En este sentido, Jean-Paul entendía lo cómico romántico como “lo sublime destruido”, la entrada de lo finito en lo infinito, de lo ridículo en lo sublime. Lo sublime, lo infinito, lo ideal se destrozan y ello no es inocuo sino que produce el dolor de la pérdida. De ahí que la risa romántica, cuando el ánimo no mantiene su templanza, esté entrelazada con el dolor y las lágrimas y pueda llegar a la risa sarcástica

(Navas Ruiz, 1973: 88-89). Este componente sublime falta en las comedias más representativas del periodo dominado por el romanticismo (Gorostiza, Bretón, Flores Arenas...) y sus preferencias se decantan por la comicidad emanada de la sátira (más o menos leve) de tipos, usos y costumbres (entre ellas de las aspiraciones sublimes del romanticismo). Se trata —sobre todo en el caso de la comedia bretoniana— de una comicidad que, además de servir para mejorar al ciudadano (propósito heredado de la Ilustración), permitía al espectador situarse por encima de los personajes y experimentar un gratificante sentimiento de superioridad. La ironía de estos escritores del periodo romántico, como bien dice Ruiz Ramón refiriéndose a Bretón y, en particular a *Muérete... ¡y verás!*, no será una ironía romántica sino una ironía “de lo romántico” (1979: 340), algo que habré de matizar más adelante.

Frente a la excepcionalidad de los protagonistas masculinos y de los sucesos que viven en el drama romántico, la comedia neoclásica, como señala Luzán en su *Poética* (1974: 404), recomendaba crear la ilusión de realidad mediante asuntos cotidianos protagonizados por gentes corrientes (“personas particulares o plebeyas”), cuya verosimilitud contribuyera a que el público aceptara la enseñanza moral que proponían. Las poéticas de principios del siglo XIX mantienen estos postulados y acentúan la importancia del costumbrismo en la representación de defectos y vicios:

*El poeta cómico, cuyo fin es corregir a los hombres de sus impropiedades y extravagancias, debe cuidar de [...] darnos pinturas tomadas de nosotros mismos, satirizar los vicios presentes y dominantes y mostrar a su siglo una copia fiel de sí misma [Blair, 1798-1801: IV, 285] (en Rodríguez Sánchez de León, 2003: 1859).*

Algunas comedias españolas de finales del siglo XVIII y buena parte de las del XIX son, en efecto, de tipo costumbrista. Martínez de la Rosa, Rivas, Larra y, sobre todo, Bretón de los Herreros, se aprestan a

representar a las ascendentes clases medias, señalando en ellas algunos defectos mediante una sátira suave y risible (Muro, 2013).

#### 4. DE LA PASIÓN AL SENTIMENTALISMO

Uno de los rasgos románticos más admisibles por parte de estas clases medias en su conjunto es el de la sentimentalidad, como puso de manifiesto la reflexión filosófica alemana (Schlegel, 2005: 79-80). Así como la pasión irracional, motor de los dramas románticos, era sentida como inconveniente por el público moderado, la tierna sentimentalidad sí se acomodaba bien a su bagaje afectivo. En este caso, se trataba tan solo de descender de Werther a Albert, de Saint-Preux a Monsieur de Wolmar porque justamente lo que daba placer era aquello que Schiller consideraba inadecuado en un arte verdadero, frente a lo patético sublime:

*Los estados de conmoción decaídos, los enternecimientos delicados, pertenecen a la esfera de lo amable, con la que las Bellas Artes no tienen nada que ver. Lo único que hacen es recrear a los sentidos con escenas lánguidas y exangües, relacionadas con el estado externo, que no interno, del ser humano. Muchas de nuestras novelas y de nuestras tragedias, especialmente de los llamados dramas (híbridos entre la comedia y la tragedia) y de los apreciados retratos de familia, pertenecen a esta clase. No hacen sino producir una descarga de los sacos lagrimales además de un libidinoso alivio de algunos conductos; pero el espíritu se va de vacío, y la nobleza en el ser humano no se ve reforzada en absoluto (Schiller, 2004: 4).*

Y de forma similar argumentaba F. Schlegel cuando precisaba el alto concepto que lo sentimental (vinculado a lo espiritual y a un único amor eterno) tiene para el romanticismo y pedía que se separase de la noción desvirtuada de esta alta noción:

*Olvida por un momento el significado habitual y desacreditado de lo sentimental, según el cual se entiende casi todo lo que en un modo llano es conmovedor, lacrimógeno y lleno de aquellos buenos sentimientos familiares, por los que hombres sin carácter se sienten indeciblemente felices y grandes, cuando toman conciencia de ellos (Schlegel, 2005: 79-80).*

La sentimentalización exagerada en los afectos, y más o menos vinculada con el patetismo, es un componente romántico que informa tanto los dramas románticos como algunas comedias porque ya se daba en las comedias sentimentales (o *larmoyantes*) que precedieron al romanticismo y que trataron de aproximar la comedia a la tragedia (como se ve en los *Entretiens sur "Le fils natural"* y *Discourse de la poésie dramatique de Diderot*) y de la desvirtuación de este movimiento cuando perdió su pujanza crítica y la pasión trágica se redujo a las almibaradas expresiones de sentimiento amoroso (que es lo que pervive hoy en día como el componente tópico del romanticismo). Reveladoramente, la exageración del sentimentalismo no era sentida por los ciudadanos de las clases medias, que iban conformando la burguesía con sus valores propios (Pérez Garzón, 1978), como contraria al buen gusto que, como norma de conducta general, debía presidir también la realización de las comedias serias.

## **5. LAS PRESUNTAS "COMEDIAS ROMÁNTICAS" Y MUÉRETE... ¡Y VERÁS!**

*Muérete... ¡y verás!* (escrita en 1837 en plena primera guerra carlista), muestra el desencanto profundo que experimenta don Pablo, un oficial liberal cuando, dado por muerto en un combate contra los carlistas, constata lo pronto que su prometida, Jacinta, y su mejor amigo, el también oficial liberal, don Matías, se preparan para casarse; en contraposición, descubre el amor profundo que Isabel, la hermana de su prometida, le

profesaba en secreto. Decide entonces hacer una broma a lo romántico haciéndose pasar por un fantasma en la fiesta de esponsales de Jacinta y don Matías, al tiempo que esquivo como puede los intentos infructuosos de don Elías, un prestamista, para que le devuelva el dinero que le prestó y que ya daba por perdido con su muerte. Además, afea la conducta de don Froilán, el tío de las muchachas, por no ser un verdadero liberal.

La apreciación del crítico teatral de *El Comercio* sobre la índole romántica de esta comedia fue admitida y argumentada por Rupert Allen en 1966. Sostiene este hispanista que Bretón no puede ser considerado de ningún modo un escritor anti romántico y que, en particular, aprovechó esta comedia para enaltecer el amor profundo de Isabel y Pablo frente al volátil de Jacinta y Matías. Juan Luis Alborg señaló en su momento lo inconsistente de esta argumentación frente a la contraria: Bretón habría subrayado con esta trama el predominio evidente en su tiempo de los amores interesados frente a los “románticos” (1980: 644-645). Con buen criterio de historiador de la literatura, contextualiza la comedia en el conjunto de la obra de Bretón donde no predomina, ciertamente, el idealismo sino la aceptación, levemente satírica, de la condición moderada. La consideración de Alborg valdría también para responder a la tesis similar a la de Allen expuesta por Raquel Medina (1992), quien sostiene que esta comedia de Bretón, con su final feliz para los protagonistas, es un intento logrado de superación del conflicto existencial del romanticismo, haciendo primar el idealismo sobre el materialismo.

En favor de la tesis de Allen y Medina habría que decir que es evidente el aprecio del autor por don Pablo e Isabel aunque no se puede negar que el hombre se enamora de repente y que, en realidad, se enamora, más que de Isabel, del amor que ella le tiene. En los dramas románticos las parejas de amantes están establecidas desde el comienzo y estos experimentan una recíproca pasión irresistible y funesta, mientras que en *Muérete... ¡y verás!* se produce una revelación que es más de comedia que de drama; por ello, el final, con emparejamiento feliz de Isabel y Pablo no es, como quiere Medina, "la revaloración del idealismo romántico"

(Medina, 1992: 1128), sino un casamiento de comedia, vertiginoso y apaciguador de las tensiones. Por otro lado, no se ha de olvidar que es en los dramas donde realmente triunfa el idealismo aunque sea a costa de la vida de los idealistas y justamente porque es a costa de sus vidas: por ahí asoma lo sublime.

La tesis de Allen fue desarrollada y ejemplificada con detalle por Ermanno Caldera en varias publicaciones y, sobre todo, en *La commedia romantica in Spagna* (1978) y se sustenta en lo que este hispanista considera una presencia sustancial en algunas comedias de componentes románticos como la sentimentalidad, el desengaño o los problemas de comunicación que, tratados de forma optimista, y con la rúbrica de un final feliz, darían solución a la visión angustiada del romanticismo liberal transmitida en los dramas, algo que sería muy claro en *Muérete... ¡y verás!*, comedia que considera una parodia seria de *Los amantes de Teruel*.

En realidad, la sentimentalidad de alguna comedia de Bretón y otros autores aparecía ya con fuerza en el prerromanticismo, como parte de la nueva sensibilidad que se estaba gestando; así se comprueba en *El delincuente honrado* de Jovellanos, en *El viejo y la niña* de Moratín y los parlamentos amorosos más o menos lánguidos, patéticos o exaltados por la pasión que salpican pasajes de las comedias de Gil y Zárate o Eugenio de Tapia que, en el fondo, pretendían ser expresión de un amor verdadero. El desengaño también se constata de forma temprana en pasajes de algunas comedias como, por ejemplo, *Indulgencia para todos* (1816), de Gorostiza (un acertado parodiador del romanticismo en las décadas siguientes), sin que por ello se sintieran como románticas. Y, en cuanto, a los problemas de comunicación (que son parte de la esencia del teatro y, como tales, los hay en el teatro de todos los tiempos), ya se denunciaban también en *El sí de las niñas* de Moratín donde sus seguidores habrían entendido necesaria “l’esigenza di un linguaggio franco che esprima i reali sentimenti dell’individuo.” (Caldera: 1978: 74), lejos de la retórica enmascaradora de esos sentimientos (Muro, 2002 y 2011: 91-107)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Caldera fuerza, además, la argumentación, afirmando que un personaje de la sátira an-

Un aspecto importante a la hora de calibrar la condición romántica o el grado de romanticismo de *Muérete... ¡y verás!* radica, sin duda, en evaluar cuál es su objetivo, su finalidad ideológica. En el año anterior a *Muérete... ¡y verás!* se había estrenado *El Trovador* y, unos meses antes de la comedia de Bretón, *Los amantes de Teruel* de su amigo Hartzenbusch. En plena eclosión del romanticismo teatral, el ambiente era propicio, pues, tanto para la admiración como para una nueva parodia burlesca. Sin embargo, Caldera no cree que Bretón pretendiera esto sino hacer un “rifacimento”, una reelaboración respetuosa del texto: “Il commediografo insomma prendeva dalla tradizione la leggenda degli amanti di Teruel e programmaticamente la svuotava dei toni esasperati e dei motivi inverosimili, la imborghesiva e l’attualizzava, mantenendo l’essenza dei motivi ispiratori.” (1978: 115). Pero el problema es saber si, con ese “aburguesamiento” y esa atenuación o eliminación de elementos, la obra puede mantener su condición romántica.

Este conflicto lo percibe de forma clara José Escobar en el artículo “¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo en *Muérete ¡y verás!* de Bretón de los Herreros” (1995), pero deja una conclusión confusa, ya que, por no contradecir a Caldera, no opone de forma tajante su idea de que el romanticismo es conflicto sin solución, a la idea del hispanista italiano de que esta comedia soluciona el conflicto romántico. El final, además, donde acepta las palabras del protagonista de la comedia que moteja al mundo de “entremés”, no ayuda a entender mejor el asunto. Escobar señala que Allen y Medina ven en la comedia de Bretón una

---

tirromántica *Contigo pan y cebolla* es “romántico a modo suo” (1978: 88), que en una comedia insustancial como *El cuarto de hora* (1840) se reformula en clave cómica el tema del tiempo angustioso (el título se refiere a una supuesta creencia sobre el tiempo de debilidad de las mujeres) (1978: 151-162) o que el antiromanticismo de Bretón, evidente, es una forma de romanticismo (1978: 101). Así, las parodias que hace Bretón sobre el romanticismo, numerosas, evidentes y mantenidas a lo largo del tiempo, son para Caldera la reacción de un escritor “pienamente inserito nella linea del romanticismo tradizionalista, *casticista* per meglio dire, di Böhl e di Durán” (1978: 112) y, además, “una scuola di romanticismo” para Bretón (1978: 113).

solución feliz al drama romántico, abogando por el triunfo del idealismo y, en principio, se opone a ello, porque esa solución iría en contra de la esencia del romanticismo, que es problemática, sin solución posible. Sin embargo, acto seguido, elogia la argumentación al respecto de Caldera quien no duda en considerar que en *Muérete... ¡y verás!* Bretón, no solo consigue solucionar el conflicto existencial del romanticismo, sino que logra “el mérito de haber divulgado la esencia del romanticismo”, algo muy discutible. Tal esencia sería la de solucionar el problema de la visión pesimista del mundo del romanticismo y su consecuente angustia existencial por el procedimiento de mostrar que los problemas graves, como el desengaño amoroso, pueden tener solución feliz. Escobar considera que esto supone una especie de domesticación del romanticismo (“aburguesamiento”, decía Caldera), aunque no hace de ello *casus belli*.

Sí enfatiza Escobar lo que cree que ofrece por parte de Caldera la clave del asunto: que *Muérete... ¡y verás!* es una parodia seria del drama romántico y no una sátira risible. Por eso, subraya Escobar su coincidencia con Caldera, en esta comedia no era necesaria la comicidad; se trataría de una comedia seria, “comedia con pensamiento serio”, como señaló Hartzenbusch. Bretón, en opinión de Caldera —subraya Escobar—, habría utilizado esta comedia para reflexionar seriamente sobre el romanticismo. Mediante esta parodia seria, Bretón habría resemantizado el drama romántico de Harzenbusch y habría mostrado cómo el problema romántico y su “mal del siglo”, su angustia existencial, tenían remedio. Con ello se llega a la misma conclusión que antes, aunque ahora Escobar no haga referencia a la “domesticación” del romanticismo. El final feliz de la comedia es la solución: “Sin drama, con el final feliz de una sonrisa reconfortante que deja a todos satisfechos.” (1995: 95). Señala Escobar que esa resemantización es una *desromantización*, pero sigue sin oponerse a la propuesta de Caldera; antes bien, parece que la acepta y que entiende como compatibles ambos extremos. Escobar va aún más lejos y concluye que “Al final la pareja de enamorados puede sonreír feliz, como si dijeran ‘también nosotros somos románticos’” (1995: 95). Pero Escobar no plantea

la cuestión principal: ¿son románticos ya estos amantes?, ¿lo son según la visión del romanticismo subversivo?, ¿según la del conservador (que ya empezaba a prevalecer)? Sin hacer punto y aparte, como si la idea se desprendiera de la anterior, Escobar toma el final de la obra, metateatral (recurso muy del gusto de Bretón y no exclusivo de esta obra) y concluye su artículo diciendo “que el mundo no es un drama, ni siquiera una comedia, sólo un entremés”. Pero esto (que es lo que sostiene don Pablo, aunque, insisto, lo del mundo como entremés lo repite Bretón como un tópico, sin mayor matiz ni profundidad en otras comedias) no tiene consistencia y, de tenerla, sería letal para la propia argumentación de Caldera: el final no sería optimista, sino escéptico (que es lo que cree *Le Gentil*, 1909: 402): el mundo sería una obrilla de teatro hecha para hacer reír con los defectos y engaños de unos y otros. Claro que queda formada la pareja de amantes “ideales”, pero también queda formada la otra y, si se duda de la calidad y firmeza de los lazos que ligan a Matías y Jacinta, ¿por qué admitir la calidad y consistencia irrompible de la de Pablo e Isabel? ¿Por su final feliz, de comedia? Si se quiere una idea más “romántica” de Bretón a este respecto, es mejor pasar del “entremés” al “carnaval”, porque esta es una alegoría a la que Bretón remite con frecuencia (como Larra) y esta sí conlleva la idea romántica del disfraz, la máscara y el engaño, pero no en las tablas del teatro, sino en los salones de sociedad, no en tiempos pretéritos, sino en el suyo propio, el del romanticismo, no entre gentes extrañas, sino entre los ciudadanos de Madrid en ese mismo momento.

## **6. UN HÍBRIDO DE PARODIA MODERADA Y PASTICHE DE LOS DRAMAS ROMÁNTICOS**

No cabe duda de que se ha de conceder la posibilidad de aparición de una nueva modalidad teatral, de una “comedia romántica”, dado que el romanticismo propició la libertad genérica y es un hecho evidente que en la práctica hubo una gran variedad dramática, como se pone de manifiesto con frecuencia en la crítica teatral de aquellos años. Pero del mismo modo

hay que constatar que una presunta “comedia romántica” no aparece como tal ni en la prensa ni en las preceptivas de la época y ello a pesar de que estuvieron muy atentas a captar, describir y sancionar las que aparecían al margen de las normas clásicas y neoclásicas. Además, es llamativo que, después de la observación del crítico de *El Eco del comercio*, no se volviera a hacer alusión a ella ni el propio Bretón repitiera la fórmula teatral (él, tan dado a la repetición) ni otros dramaturgos cercanos (y al acecho de la novedad que propiciara un éxito), como Rodríguez Rubí fueran capaces de captarla y, repitiéndola, asentarla.

Por mi parte, creo, como ya escribí hace algún tiempo, que “en *Muérete ¡y verás!* Bretón produjo una modificación sensible sobre su fórmula básica” (comicidad satírica leve de tipos y situaciones de la época), dando lugar a una comedia novedosa en el panorama teatral del momento. Así, “planteó esta comedia como parodia cómica del romanticismo tópico (sepulcro, campanas, velatorio...)” (Muro, 2003: 1956), pero —y aquí estaría la clave— asumiendo algunos de sus componentes más importantes (desengaño profundo e idealismo sentimental exacerbado). Rompiendo con las unidades de tiempo y lugar, propias de la comedia neoclásica, la configuró en cuatro actos precedidos de títulos similares a los de los dramas románticos pero irónicos: *La despedida*, *La muerte*, *El entierro*, *La resurrección* (los tres últimos no responden a la realidad), con un espacio algo complejo y cambios temporales y, además, dotó a la acción de mayor movimiento escénico (también al gusto romántico), disminuyó la ironía teatralizante, dándole mayor consistencia “humana” al conflicto, por el papel concedido a los sentimientos y a la “sinceridad” con que son vividos (sobre todo, el de la envidia, tan poco “romántico”) y por una mayor complejidad en la construcción de los personajes (Muro, 2003: 1956).

Centrándonos en el asunto que tratamos y tratando de profundizar en él, es claro que *Muérete... ¡y verás!*, aunque da un peso considerable a lo cómico risible en algunas secuencias (sello personal de Bretón alabado hasta por sus detractores), toca también con seriedad otros asuntos en otros pasajes de la obra. Pero no es que se trate de una “parodia seria”

de los dramas románticos sino de una forma textual híbrida (Hutcheon, 1985: 91) en la que se amalgaman elementos y momentos de parodia satírica risible de esos dramas y elementos y momentos de imitación, tomados en préstamo o apropiados de esos mismos dramas, con total seriedad, sin ninguna distancia irónica, es decir, como pastiche, forma esta de intertextualidad vinculada a la parodia (Genette, 1982: 32 y ss.). En la mayor parte de parodias del Romanticismo que hace Bretón (Miret, 2004) hay, ciertamente, una intención de rebajar la importancia de esos textos y de debilitar su fortaleza ideológica y estética y, por tanto, de los efectos disolventes que pudieran provocar en el público, lo que supone, indirectamente, concederles *autoridad* e, indirectamente, homenajearlos como suele ocurrir en estos procesos intertextuales (Bajtín, 1979: 159 y ss.; Blesa, 1994: 61; Pozuelo Yvancos, 2000). Pero en esta obra en particular hay una moderación innegable en la parodia cómica (muy lejos de las caricaturas que Bretón solía aplicar a lo romántico, sobre todo a lo que procedía de Francia) que hace más fácil después el paso al pastiche, a una imitación sin impulso satírico ni la risa que le acompaña (Jameson, 2001: 38), lo que supone un claro homenaje a los dramas románticos. El resultado, en su complejidad, es original, aunque, ciertamente, no puede decirse que el autor lograra dar a la obra una coherencia suficiente y, en consecuencia, una intención definida, posiblemente porque no tuvo conciencia clara de lo que estaba haciendo.

Bretón no mantiene el tono<sup>2</sup> a lo largo de su obra y pasa del cómico risible al serio<sup>3</sup> sin que quede clara su intención ni los motivos que lo

---

<sup>2</sup>Allison Peers se refiere solo al primer cambio: "...cuando de improviso se ven [los espectadores] ante una situación más propia de drama que de comedia." (1973: 357), pero luego se suceden varios más.

<sup>3</sup>Algo a lo que pudo contribuir que la comedia de Bretón pudiera tener al mismo tiempo dos influencias de signo genérico distinto: una comedia de Scribe titulada *Inconsolables*, como señala Le Gentil (1909: 402) y el drama *Catalina Howard* de Dumas como apuntó el Marqués de Molins (1883: 211): "Sustitúyanse los nombres de *Margarita* y *Catalina* del drama francés con los de *Isabel* y *Jacinta* del español; y el sepulcro en el que estuvo Ethelwood por el catafalco erigido en sufragio de D. Pablo, y la situación es idéntica. Una vez vueltos á la vida los desengañados amantes, ambos parece como que se entretienen

impulsan a ello. Así, aunque el tono que predomina es el primero (se adelanta en el título y con él empieza la obra), hay momentos singulares en los que se deja de lado la comicidad para volver de nuevo a ella sin que el espectador sepa qué idea del asunto y del mundo se le quiere transmitir. Así, hay antítesis violentas, propias del romanticismo (boda / funeral), contrastes acusados (visión realista / idealista de la vida) y se exalta el amor constante (más allá, incluso, de la muerte del amado y expresado con gran sentimentalización), enfrentado a la inconstancia del amor (y de la amistad, otro gran valor romántico), pero el uso del tópico romántico del individuo que presencia su propio entierro no es macabro en este caso (actúa contra el romanticismo porque hace ver que no es necesaria la escatología para ello ya que basta con una falsa información), tiende a cómica la broma de la aparición de un espectro con toda la parafernalia que lo acompañaba en los dramas románticos (y la apreciación de Jacinta: "Después que ha resucitado / me parece mejor mozo."; Bretón, 1999: 276), y lo es sin ambages la duda de una dama que asiste a los esponsales y cree que don Pablo se refiere a ella cuando habla de la mujer a la que ha elegido para casarse tras el desengaño sufrido (Ballesteros, 2012, II: 384). A esto se suman dos elementos cómicos muy bretonianos, como son la ansiedad del prestamista que quiere cobrar como sea, sin lograrlo (primero del vivo y después del "resucitado"), y sus penosos intentos amorosos (con la vista puesta en la dote de Isabel), y un personaje caricaturesco, don Froilán, al que Bretón satiriza sin piedad como egoísta, misántropo, agorero y liberal de fachada. Y, en fin, habría que unir también a todo ello algo tan propio de lo cotidiano como es el grupo de chismosos que critican a don Pablo cuando parte a la batalla y entonan su panegírico cuando lo creen muerto.

En cuanto a los componentes específicos que, presuntamente, harían romántica la comedia, hay que recordar, antes de nada, que una comedia

---

en dar sustos á sus infieles amadas." Aunque, como señaló Blanco García, se separen grandemente porque el protagonista de Dumas se venga de su esposa y don Pablo no hace lo propio con su prometida (1891: I, 283).

es un sistema en el que los componentes valen por el todo y por la función del todo y que, por tanto, la presencia de rasgos como el sufrimiento, la angustia, la fatalidad, el desengaño u otros de esta índole no hacen romántica una comedia por sí solos ni, mucho menos, si se desactivan de algún modo, con arrepentimientos o compensaciones afectivas en finales más o menos forzados pero siempre complacientes con el supuesto buen corazón del público. A este respecto, Fernando Doménech dice con brevedad y tino que *Muérete... ¡y verás!* es “una comedia que participa de muchos de los elementos románticos que aparecían en los dramas anteriormente citados, pero en combinación con un agudo sentido de la ironía que hace de la comedia un curioso híbrido entre la sentimentalidad exaltada del Romanticismo más puro y la sátira de ese mismo estilo” (2003: 1927).

Sobre el desengaño que se produce al conocer la verdad de los afectos volátiles y de cómo ayuda a reorientar los valores y la vida en la dirección adecuada (con la inestimable ayuda en el momento oportuno de la aparición de una mujer enamorada de él hasta la médula), hay que decir que este final de *Muérete... ¡y verás!*, sentimental y reflexivo, sin violencia ninguna, es propio de la actitud ilustrada, no de la romántica (muy distinto, por ejemplo, de la venganza implacable que suscita en *El conde de Montecristo* de Dumas padre). Está, además, muy en consonancia con la tradición cómica amable y, aun así, es agrídulce, está teñido de tristeza. No hay alegría franca al final de la obra sino una cierta melancolía porque se ha visto de forma muy clara, y con seriedad, el envés de algunos comportamientos, y el resarcimiento final a los protagonistas (que no llega a borrar del todo el sinsabor), apunta a la vida real donde, cuando se dan casos similares, no suele haber compensaciones afectivas sublimes e inesperadas.

Ya he recordado más arriba que el desengaño menudea en algunas obras de los prolegómenos del romanticismo. El propio Bretón había escrito dos años antes otra comedia con título muy explícito al respecto: *Todo es farsa en este mundo* (donde, por cierto, ridiculizaba y satirizaba a un presunto romántico), y esta idea ética recorre buena parte de su teatro y

lo mejor de su poesía, que son de índole satírica. En la misma línea, cabe considerar que la hipocresía es un comportamiento individual y social intemporal. Hay, incluso, algo de intención filosófica en esta comedia, intención codificada desde el título. Hay experiencias extremas a partir de las que se conoce la verdad profunda de los más cercanos y con ello la vida se ve y se vive de manera muy distinta. El adecuado título puesto por Bretón podría completarse en esta obra con otro de la tradición sapiencial: “No hay mal que por bien no venga”.

En cuanto a la fidelidad amorosa de Isabel (encomiada por la crítica de la época frente a las *Jacintas* de amor volátil, y vista por Allen, Caldera y Medina como modelo afectivo espiritual alejado de los valores pragmáticos, materialistas, que se estaban imponiendo en la mayoría de los órdenes de la sociedad), Bretón, en realidad, trasladó a su actualidad el tipo de amor sublime que los dramas románticos llevaban a épocas pretéritas, con una nota de exageración llamativa, ya que Isabel, a la vista de la facilidad con que su amado es olvidado, expresa una profunda misantropía y le jura amor eterno, no habiendo habido ningún vínculo anterior entre ellos, como señala con acierto Ballesteros Dorado (2012: II, 381). Isabel se separa del modelo de mujer romántica de los dramas y se aproxima al de Bretón y de la sociedad de las clases medias de la época: vive su pasión en silencio y en secreto, la reprime por decoro y por decencia mientras su amado es prometido de otra y solo la revela en un monólogo muy teatralizado (romantizado) y vinculado a lo religioso que es sorprendido por don Pablo; en realidad, tiene más de mujer abnegada que de pasional; es capaz de un amor sin límites, eterno, pero “sin los arrebatos románticos” (Goenaga y Maguna, 1971: 276) y, al mismo tiempo, de algo tan humano como la envidia hacia su hermana, envidia y no celos, que parecerían más “dignos”. Bretón no estaba proponiendo un modelo femenino “romántico” a su sociedad, sino un tipo de mujer dependiente del hombre y respetuosa de las leyes sociales, capaz incluso de refrenar y ocultar su enorme amor por respeto a las normas sociales.

En esta línea ideológica, don Pablo sería también un héroe romántico

(Caldera, 1978: 144-151) aclimatado a la sociedad real contemporánea. Conserva del héroe romántico las cualidades de belleza física varonil y de ser un militar con grado, liberal y defensor de las libertades y el orden constitucional. Bretón subraya tanto este aspecto con manifestaciones encendidas del personaje que, más que de comedia “romántica” —como se pretende—, podría hablarse con propiedad de comedia “política”. Don Pablo tiene también ese punto de desprendimiento económico (o de manirroto, que dirán sus malévolos amigos) y de desenvoltura para burlarse con gracia de un prestamista que vemos en Tenorio y Montemar. Sin embargo, no es aquí el orden cósmico ni siquiera la sociedad, sus normas y leyes, los que van contra sus aspiraciones, ni en el ejército ni en su vida privada. No hay angustia existencial, ni Dios ni el diablo juegan ningún papel en su conflicto. Ni siquiera puede decirse que sea traicionado por su amada, ya que lo que puede reprochar a Jacinta es lo poco que ha tardado en olvidarlo, de lo que se infiere lo superficial de su afecto. Su rival, por otra parte, no es un malvado, un oponente mortal, como los del drama, sino un amigo que solo se declara a Jacinta cuando cree muerto a su prometido y cuya grandeza (que lo haría equiparable a Isabel) se echa por tierra al recurrir a una mentira para terminar de persuadir a Jacinta (Pablo le habría dicho que se amaran ambos si él moría en la batalla). La rebaja del conflicto respecto al del drama romántico es evidente. El héroe (si es que puede denominarse así) no muere sino de forma aparente y, si se quiere, simbólica y, además, tiene una segunda oportunidad, no para jugarse la salvación eterna (como don Juan siete años después en pluma de Zorrilla), sino para conocer el amor verdadero (como en las comedias sentimentales) e, insisto, para desenmascarar al falso liberal contra quien vuelve su enojo, mientras comprende y disculpa a Jacinta y Matías. No es, pues, un héroe que se inmole en defensa de unos principios irrenunciables, sino alguien que aprende y pacta, mucho más de acuerdo con los principios de la nueva sociedad que se estaba consolidando y que apostaba por la moderación, adversa a los extremismos<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>En opinión de Caldera, don Pablo tendría un compañero heroico en el protagonismo

Cabría aceptar por todo ello que el autor, sin un designio claro, está acercando la visión del mundo romántica conflictiva a la sociedad de su tiempo y que la forma de hacerlo es la de moderarla, atemperando y hasta desactivando los valores extremos de aquella para que tuviera cabida sin llegar al suicidio o la muerte violenta, hechos simbólicos del fracaso con que el romanticismo denunciaba la imposibilidad de sus valores revolucionarios en una sociedad que claramente iba por otro camino. Bretón está desmontando el romanticismo para quedarse con componentes positivos intemporales, como el deseo de sinceridad o el anhelo de un amor verdadero y constante (que no es lo mismo que la pasión) y, no hay que dejarlo de lado, con situaciones dramáticas atractivas.

Y subrayo la falta de designio y consistencia en su actitud ante el romanticismo y en su proceder en *Muérete... ¡y verás!* porque, además de lo que se observa en la obra, en el mismo año, Bretón escribe su drama romántico mejor recibido por la crítica (Ballesteros, 2012, 2: 458), *Don Fernando el emplazado* (estrenado el 30 de noviembre), con recuperación de un episodio de la historia medieval española (la ejecución injusta de los hermanos Carvajal por el tiránico rey de Castilla, don Fernando IV, un amor arrebatado e inmarcesible, abuso tiránico del poder contra los amantes y plazos angustiosos que terminan en las muertes de los condenados y la del propio rey, emplazado a morir por su injusticia como castigo divino), todo

---

de la "comedia romántica". Caldera adjudica a don Frutos Calamocha, protagonista de *El pelo de la dehesa* (1840), el título de "eroe comico romantico" (1978: 144-153), lo que, dicho sea de paso, significaría que ninguna de las comedias anteriores, consideradas por él como "románticas", estaba protagonizada por un héroe romántico. La clave de la argumentación del hispanista italiano a este respecto estriba en que don Frutos vive un momento de ilusión amorosa por Elisa, a pesar de que los separan la clase social, las costumbres y los modos de ser. El es un terrateniente aragonés rudo pero sincero y generoso y ella una noble arruinada, acostumbrada a la vida social y a sus etiquetas. Pero el propio Caldera reconoce que ese fugaz sueño de amor cede ante "La realtà e il buon senso." (1978: 150) y los jóvenes se separan. En efecto, es la realidad y el buen sentido lo que se impone en el teatro de Bretón, frente al idealismo ideológico o afectivo. Las cualidades del hombre burgués, como dice Aranguren, no son las del héroe romántico sino las de su ayuda de cámara (1967: 80).

ello ambientado en una dramaturgia espectacular, con castillo, mazmorra y tormentas que se acompañan a la acción y despeñadero por el protagonista y su hermano son arrojados en cumplimiento de la condena real.

Ante el romanticismo, en ese año central para el movimiento, la postura de Bretón es ambivalente. Por un lado, no puede dejar de captar la belleza y la grandeza de los altos ideales que se expresan en dramas como los de García Gutiérrez y de su amigo Hartzenbusch pero, por otro, es incapaz de dejar de ver la realidad de la sociedad en que vive y, muy posiblemente, de no mirar con temor los efectos de un liberalismo exaltado. Por otro lado, es un hombre de teatro cuyo sustento y posición social provienen de coincidir con el gusto del público y es innegable que en ese momento triunfa el romanticismo en los escenarios y que su espectacularidad es muy atractiva. Bretón juega todas las cartas que puede en el mismo momento y, como vengo diciendo, sin una reflexión ideológica ni estética honda sino fiándose de su intuición de hombre de teatro. Fiel a su trayectoria, parodia de forma satírica el romanticismo en sus tópicos pero lo hace con moderación y, además, se deja seducir por algunos de sus componentes o simplemente los aprovecha para ganarse al público: el desengaño afectivo (amoroso y de amistad) y el amor superlativo y eterno que profesa una mujer a la que presenta, *romántico modo*, sola, al anochecer, arrodillada en el atrio de una iglesia donde se ha celebrado el funeral de su amado, vertiendo su amor sin esperanza en una plegaria apasionada. Al mismo tiempo que hace esto en su género predilecto, la comedia, intenta el éxito en el drama, sin que quede la impresión de que está siendo sincero y consecuente con su forma de ver la vida en ninguna de las dos obras aunque, sin duda, *Muérete... ¡y verás!* es la más creíble conociendo su trayectoria literaria y vital. Y un último argumento: a pesar de que esta modalidad teatral señalaba el camino al teatro moderado (que tardó poco en adoptar la fórmula de sentimentalizar los conflictos y de darles soluciones razonables, más o menos forzadas), esta hibridación de parodia risible y pastiche (serio) de *Muérete... ¡y verás!*, donde se entreveraban la burla (con buenas dosis de reverencia) y el homenaje (sin ambages) a los

dramas románticos no volvió a darse ni en la obra de Bretón ni en la de los autores de teatro más atentos al hallazgo de novedades; al menos no se ve en las obras relevantes de los dramaturgos más señalados: Ventura de la Vega, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Tomás Rodríguez Rubí, Adelardo López de Ayala o José Tamayo y Baus (Alonso Cortés, 1968; Casaldueiro, 1974; Ruiz Ramón, 1994; San Vicente, 1997; Muro, 2003).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, J. L. (1980). *Historia de la literatura española. IV. El Romanticismo*. Madrid: Gredos.
- ALLEN, R. (1966). "The romantic element in *¡Muérete y verás!*". *Hispanic Review* 24, 213-227.
- ALONSO CORTÉS, N. (1968). "El teatro español en el siglo XIX". En *Historia general de las literaturas hispánicas*, G. Díaz Plaja (dir.), IV, siglos XVIII y XIX, 259-337. Barcelona: Vergara.
- ARANGUREN, J. L. (1967). "La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia". En *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, 75-92. Madrid: Edicusa.
- ARGULLOL, R. (1982). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1988). "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno". En *Romanticismo / Romanticismos*, M. Siguán Boehmer (coord.), 205-213. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- ARTOLA, M. (1973). *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2003). *Espacios del drama romántico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- \_\_\_\_ (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, vol. II. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- BLANCO GARCÍA, F. (1891-1894). *Historia de la literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Editores.
- BLESA, T. (1994). “Parodia: literatura”. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992. Vol. II: La parodia; el viaje imaginario. Zaragoza, Túa Blesa et alii*, (eds.), 57-64. Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1999). *Obra selecta I. Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa. La escuela del matrimonio*. Edición de Miguel Ángel Muro. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- BRETT, L.E. (1935). *Nineteenth Century Spanish Plays*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- CALDERA, E. (1978). *La commedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini.
- \_\_\_\_ (1995). “La sonrisa romántica”. En *Romanticismo: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, 43-49. Roma: Bulzoni.
- CASALDUERO, J. (1967). *Espronceda*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_ (1974). “El teatro en el siglo XIX”. En *Historia de la literatura española*, J. M. Díez Borque (coord.), 133-162. Madrid: Guadiana.
- CLARKE, G. (s.f.), “El héroe trágico romántico. ‘El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable’”. En <http://www.academia.edu/2115907/> [08/02/2018].
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Universidad.

- D'ANGELO, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- DOMENECH, F. (2003). "Otros autores [de dramas románticos]". En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. J. Huerta Calvo (dir.), F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), 1926-1937. Madrid: Gredos.
- ESCOBAR, J. (1995). "¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo en *Muérete y verás* de Bretón de los Herreros". En *Romanticismo: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, 85-96. Roma: Bulzoni.
- FUENTES, J. F. (1993). "Clase media y burguesía en la España liberal (1803-1874): ensayo de conceptualización". *Historia Social* 17, 47-62.
- \_\_\_\_ (2002). "Clase media". En Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, 161-166. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORENZO, L. (1976). "Bretón y el teatro romántico". *Berceo* XC, 69-82.
- GARELLI, P. (1997). "El teatro II. 5.4. El teatro de Bretón de los Herreros". En *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 352-363. Madrid: Espasa Calpe.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GIES, D. T. (1982). "Imágenes y la imaginación romántica". En *Romanticismo I. Atti del II congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*, 49-59. Génova: La Quercia edizioni.
- \_\_\_\_ (1997). "El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo". En *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), 300-313. Madrid: Espasa Calpe.
- GOENAGA, Á. Y MAGUNA, J. P. (1971). *Teatro Español del siglo XIX*.

*Análisis de obras.* Nueva York: Las Américas.

- HARTZENBUSCH, J. E. (1883). “Prólogo a la edición de 1850”. En Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*. I, LI-LVII. Madrid: Ginesta.
- HEGEL, G. W. F. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada-UAM.
- HUGO, V. (1971). *Prólogo a Cromwell o Manifiesto romántico*. Traducción de J. Melendres, Introducción de Henri de Saint-Denis. Barcelona: Península.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- IÑARREA, I. (2000). “Bretón traductor de Scribe”. En *La obra de Manuel Bretón de los Herreros. II Jornadas Bretonianas*, Miguel Ángel Muro (coord.), 99-116 Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- JAMESON, F. (2001). “La lógica cultural del capitalismo tardío”. En *Teoría de la postmodernidad*, 23-72. Madrid: Trotta.
- LE GENTIL, G. (1909). *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris: Hachette.
- LUZÁN, I. de (1974). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789. Con “Las memorias de don Ignacio de Luzán” escritas por su hijo)*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra.
- MARRAST, R. (1989). *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo*. Traducción castellana de Laura Roca. Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1835). *Espíritu del siglo*. Tomo I. Madrid: Imprenta de don Tomás Jordán.
- MEDINA, R. (1992). “Muérete y ¡verás! Propuesta para una comedia romántica”. *Hispania* LXXV, 1122-1129.
- MIRET, P. (2003). *Las ideas teatrales de Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MURO, M. Á. (2002). “La autoconciencia retórica en el teatro de Bretón de los Herreros”. *Berceo* 143, 67-78.

- \_\_\_\_ (2003). "La comedia: De Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus". En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Huerta Calvo (dir.), Doménech Rico y Peral Vega (coords.), 1943-1975. Madrid: Gredos
- \_\_\_\_ (2011). *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- \_\_\_\_ (2013). "La comedia de costumbres de Bretón de los Herreros como escaparate de las clases medias madrileñas: personajes y tipos". En *El costumbrismo, nuevas luces*, Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.), 67-86. Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- NAVAS RUIZ, R. (1973). *El romanticismo español. Historia y crítica*. Salamanca: Anaya.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- PACHECO, J. A. Y VERA SAURA, C. (eds.) (1997). *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PAZ, O. (1986). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PEERS, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- PÉREZ GARZÓN, J. S. (1978). *Milicia nacional y revolución burguesa: El prototipo madrileño, 1808-1874*. Madrid: C.S.I.C.
- PLAZAOLA, J. (1973). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Madrid: B.A.C.
- POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> (2000). "Parodiar, rev(b)elar". *Exemplaria* 4, 1-18.
- PRAZ, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- PUEO, J.C. (2002). *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- RICHTER, J. P. (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum.

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.<sup>a</sup> J. (2003). “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX”. En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, J. Huerta Calvo (dir.), F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), 1853-1893. Madrid: Gredos.
- ROMERO TOBAR, L. (1994). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1979). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- SAFRANSKI, R. (2009). *El Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- SAN VICENTE, F. (1997). “Continuidad del drama histórico”. En *Historia de la literatura española. V. Siglo XIX (I)*, García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 384-414. Madrid: Espasa Calpe.
- SCHILLER, F. (2004). *Escritos breves sobre Estética. Sobre lo patético. Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte. Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas. Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas*. Introducción Jorge Seca. Sevilla: Doble J.
- SCHLEGEL, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Prólogo, traducción y notas L. S. Carugati y S. Girón. Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_ (2009). “Fragmentos del *Athenaeum*”. En *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, 57-190. Barcelona: Marbot.
- SHAW, D. L. (1997). “El drama romántico como modelo literario e ideológico”. En *Historia de la literatura española. V. Siglo XIX (I)*, García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 314-351. Madrid: Espasa Calpe.
- TOLLINCHI, E. (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, vol. 2. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

WELLEK, R., Y AUSTIN, W. (1985). *Teoría literaria*. Versión española de J.M.<sup>a</sup> Gimeno. Prólogo de D. Alonso. Madrid: Gredos.

Recibido el 8 de febrero de 2018.

Aceptado el 24 de abril de 2018.



# LOS MITOS EN LA POESÍA DE CABALLERO BONALD

## THE MYTHS ON CABALLERO BONALD'S POETRY

**Julio NEIRA**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

jneira@flog.uned.es

**Resumen:** La literatura nace con el mito, en tanto relato de una cosmovisión, y especialmente la poesía se ha nutrido de la mitología en todo su desarrollo. En España ha sido así sobre todo en épocas como los siglos de Oro, en que las *Metamorfosis* de Ovidio tuvo una amplia repercusión. También la poesía española contemporánea presenta esta influencia, incluso en los periodos en que el realismo y la conciencia social eran predominantes. En este artículo se repasa minuciosamente la presencia continuada y abundante de los mitos en la poesía de José Manuel Caballero Bonald a lo largo de toda su trayectoria.

**Palabras clave:** Mitos griegos. Poesía española contemporánea. Caballero Bonald.

**Abstract:** Literature is born with myth, as a story of the cosmos, and poetry has been particularly linked to mythology along the years. In Spain, was mainly so in the Golden Age, when Ovid's *Metamorphoses* had a wide impact. Spanish contemporary poetry also has this influence, even in periods when realism and social consciousness were predominant. This paper closely studies the ample presence of the myths in the poetry of José

Manuel Caballero Bonald.

**Key Words:** Greek mythology. Contemporary Spanish poetry. Caballero Bonald.

La presencia de la mitología como elemento sustancial de la literatura es un fenómeno bien conocido desde la Grecia clásica que se ha reproducido después en todos los tiempos y culturas; y la literatura española, a lo largo de toda su historia, no ha sido una excepción (Cristóbal, 2000). Por lo que a la poesía se refiere, se documenta ya en un sucinto repaso de los textos medievales (*Libro de Alexandre*, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Enrique de Villena, etc.), a partir de la recuperación y la divulgación de las *Metamorfosis de Ovidio* realizada por los renacentistas italianos, con Boccaccio a la cabeza. Pero es en la lírica de los siglos áureos, y también en su teatro, donde la mitología domina de un modo abrumador, bien mediante fábulas compendiadas en un trabajo clásico por José María de Cossío (1952), bien como campo metafórico explotado a conciencia por todos los poetas, con especial protagonismo de Francisco de Aldana, Luis de Góngora, el Conde de Villamediana, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Pedro Calderón. Esa preponderancia temática y referencial dejó su huella en los escritores tardo-barrocos y menos en los neoclásicos del siglo XVIII, para casi desaparecer en el XIX con el intimismo romántico y el realismo positivista; pero rebrota con fuerza en el modernismo finisecular recordemos la “Venus” de Rubén Darío y a inicios del siglo XX (López Férez, coord., 2010), y con mayor intensidad en la denominada Generación del 27 (Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, etc.), cuyo legado clásico fue estudiado por Díaz de Revenga (2003). Poetas que recuperaron los mitos con una perspectiva vanguardista, degradadora y sarcástica (Neira, 2003).

El componente mitológico en la poesía contemporánea ha sido

estudiado de modo muy fragmentario, bien a través de algunos mitos específicos, como los de Afrodita/Venus (Márquez, 1994; Ortega Garrido, 2011), Narciso (Ruiz Esteban, 1990; Luján Atienza, 2009), Penélope (Marina Sáez, 2001-2003; González Delgado, 2005; Payeras Grau, 2009), Ícaro (Puppo, 2006) u Orfeo (Fernández López y Mora de Frutos, 2004); bien en la obra de algunos poetas de la llamada Generación del 68 (Lanz, 2011) o novísimos (Moralejo Álvarez, 2010), como Guillermo Carnero y Antonio Colinas (Pujals Gesali y Rodríguez de la Flor, 1981) o Aníbal Núñez (Salgado, 2009) y otros posteriores (Arcaz Pozo, 2010); e incluso se ha establecido su papel como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía escrita por mujeres (Merino Madrid, 2015). Pero apenas se ha profundizado en la obra de los llamados poetas del medio siglo o generación del 50 Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente (Lacalle Ciordia, 2005; Aguirre Martínez, 2015), José Manuel Caballero Bonald, etc., en busca de la huella de ese componente mítico, tal vez porque la etapa consolidadora de este grupo, más o menos entre 1956 y 1964, basada en el realismo como estrategia de agitación poético-política, les ha connotado con tal intensidad que les descarta a priori como autores de influencia mitológica. Y, sin embargo, al menos el último de los citados, José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 1926), ha tenido muy presente el relato mitológico como elemento fundamental de su creación a lo largo de toda trayectoria, desde *Memorias de poco tiempo* (1954), su segundo libro, a *Desaprendizajes* (2015), el último de poesía publicado hasta el momento.

\*\*\*

En el caso de Caballero Bonald, su interés por los mitos como elemento antropológico nuclear en la creación poética vino precedido por el placer de la experiencia lectora de los relatos míticos, nacida a edad temprana, en el albur de la adolescencia. Y en ello debió de tener no poca influencia su estudio del latín en clases particulares al abandonar el

séptimo curso de Bachillerato a mediados de 1944 (Neira, 2014: 62-63). La traducción de textos latinos, las *Metamorfosis* de Ovidio entre ellos, despertaría en el joven la misma decisiva inclinación a la literatura que el descubrimiento de la azarosa vida de José de Espronceda o la lectura de las novelas de aventuras que le regalaba su tía Isabela. Por eso es bastante frecuente la huella de clásicos latinos en su obra, incluso en títulos de poemas y en epígrafes, como evidencian el subtítulo y el lema de Lucrecio en su autobiografía poética: *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas* (2011).

Su primer poema con mención mitológica es “Frontera de Narciso”, el vanidoso hijo de la ninfa Liríope que se enamora de sí mismo al verse reflejado en la superficie del agua y, castigado por la diosa Némesis, acaba suicidándose al no poder conseguir el objeto de su amor. Se trata de uno de los mitos más tratados por la poesía y la pintura occidentales (Luján Atienza, 2009) como símbolo del egotismo, la autocomplacencia y, en términos literarios, del solipsismo temático, como en este texto, donde el personaje poético busca una pasión desconocida y perturbadora, consciente de que en realidad: “Interminablemente / la buscaré sabiendo que me busco a mí mismo” (Caballero Bonald, 2011:99). Muchos años después, en *Laberinto de Fortuna* (1984) volverá sobre este mito en el poema “Narciso de aguas turbias” para expresar el fundamental componente egoísta del amor físico clandestino: “Nadie se ama más a sí mismo que el que penetra en otro amparado en lo oscuro” (Caballero Bonald, 2011: 437). Y aún casi veinte años más tarde volverá sobre Narciso en un poema de *Manual de infractores* (2005) al que luego me referiré.

Su tercera obra fue el grupo de cuatro poemas sobre los principales géneros del flamenco, la soleá, la saeta, el martinete y la seguiriya, que publicó como separata de la revista *Papeles de Son Armadans* en 1956. Tomó su título, *Anteo*, del gigante mitológico hijo de Gea, la diosa tierra, que le daba su fuerza invencible al estar en contacto con ella. Ninguno mejor para expresar el carácter telúrico y primigenio de un arte con raíces tan hondas como el flamenco, que sin embargo puede morir si se desprende

de ese sustrato primordial que le da su naturaleza. El título del a vuelve inado en el pueblo como el flamenco con ella. arata de último poema, “Tierra sobre tierra”, y su última estrofa reafirman ese símbolo: “Canto no: tierra sobre la tierra, / sangre en la sangre, augurio / de la sabiduría más primaria, difusa / clarividencia germinal del sueño, / civilizada seguiriya indomable” (Caballero Bonald, 2011: 139); y ya en el anterior, “Oficio del hierro”, se afirma que el martinete surge de la “mitológica fragua del corazón” (Caballero Bonald, 2011: 135).

Muchos años después, en *Entreguerras* (2012) reiterará los vínculos mitológicos del flamenco de un modo mucho más explícito al referirse al proceso depurativo llevado a cabo en el cante hondo a partir de los años setenta:

*alguien ascendió entonces hasta las cumbres de la mitología  
y allí se unió a la casta de los omnipotentes Anteo Casandra Dédalo  
[Ariadna  
y allí excavó en la tierra que le asignó el oráculo  
hasta que oyó los lentos animales de la noche el roce hirsuto de la fronda  
y supo que era llegado el tiempo de acceder a la espesura prodigiosa  
de aquella melodía que estaba contagiándose de muchas clases de  
[bellezas  
mientras iba la voz abriéndose camino como un topo sollozante  
por las duras estoicas estancias de una casa  
de la ya que ya habían sido sagazmente excluidos impostores y párvulos  
(Caballero Bonald, 2012: 181-182)*

Su cuarto libro, *Las horas muertas* (1959), contiene dos poemas con trasunto mitológico: “Cloto” y “Cráter del tiempo”. En la mitología griega Cloto es una de las tres moiras, hijas de Zeus y Temis, la hilandera, que tiene a su cargo controlar la vida de las personas tejiéndola con su rueca. Como ella, el protagonista del poema cree hilar su propia vida equilibrando “memorias / y esperanzas [...] el botín / con la renuncia” (Caballero Bonald, 2011: 159). Acaba el texto con uno de los característicos

finales paradójicos de Caballero Bonald: “Sólo es verdad / lo que aún no conozco”, que advierte sobre el carácter ilusorio del recuerdo de lo vivido. Cloto volverá a la poesía de Caballero Bonald en dos ocasiones más: una en compañía de Narciso en *Manual de infractores* para recordar que la vida es frágil, pues pende del hilo que teje la moira (recordemos la frase hecha), e igual de frágil es la fidelidad, por lo que, como Narciso, es preciso un exigente diálogo consigo mismo para cuestionarse lo vivido (“sólo está a salvo / el que a sí mismo se incrimina”, Caballero Bonald, 2011: 581). La otra presencia de Cloto se da en el poema de *La noche no tiene paredes* (2009) “Se llama Cloto”, donde se avizora el final de la vida, de ese hilo que produce “la dulce / tejedora de sueños”; el quebranto de la salud por la mucha edad hace inminente la conciencia de que vivir es ir consumiendo la vida hacia la muerte: “la trama de la vida consiste en deshacerla” (Caballero Bonald, 2011: 749).

El segundo poema de referencias clásicas de *Las horas muertas* es “Cráter del tiempo” (Caballero Bonald, 2011: 193-195) que recupera experiencias prostibularias (“antro inmundo”) y en el que convoca a varios personajes mitológicos: Ulises el viajero, otra vez Anteo (“el hijo / de la Tierra a quien canté / en noches incendiarias”), Osiris, el dios egipcio, y las musas Erato, de la poesía amorosa, y Melpómene, de la tragedia. Este procedimiento metafórico de una realidad sórdida y poco edificante a través de elevados referentes mitológicos, dioses, héroes y musas, produce el mismo extrañamiento que el proceso contrario, la degradación de los mitos realizada por los poetas barrocos y los vanguardistas, y sirve con igual eficacia como contrapunto sarcástico para hacer aflorar los “turbios rudimentos de mi vida” con una voluntad autocrítica que siempre ha caracterizado al poeta.

Tras el paréntesis de realismo-crítico que supuso *Pliegos de cordel* (1963), dieciocho años después reencontraremos ese proceso metafórico en *Descrédito del héroe* (1977), libro que supuso un giro trascendente en la poética de nuestro autor. Así, en el poema “Renuevo de un ciclo alejandrino” (Caballero Bonald, 2011: 299-301) se presenta otro sórdido

episodio prostibulario en una casa de postas cercana a Jerez, donde gozan jornaleros y otros viajeros de “la inerte muchacha / que vende al transeúnte su miseria”, a través de referentes míticos (“por rescatar el heroísmo / de una epopeya oculta en un tugurio, / pérfido rastro de sustituciones”): el río Guadalete se vincula al río Escamandro que bañaba Troya, el poeta se transfigura en Constantino Cavafis, el helenista de Alejandría, reencarnación a su vez de Calímaco, el poeta griego de los siglos IV-III a. de C., las sucias yacijas del comercio carnal son “el tálamo de Ítaca”; en suma, una “gestión de simulacros” que es toda versión poética de la realidad.

*Descrédito del héroe* supuso la superación del realismo como fórmula estética. Liberado del esquemático concepto de que la poesía había de contribuir al final de la dictadura de Franco y para ello debía ser capaz de comunicar con el pueblo mediante un lenguaje directo y denotativo, Caballero Bonald buscó por sí mismo en la experimentación de las capacidades expresivas del lenguaje y en el bagaje mítico-legendario de la cultura grecolatina que tan bien conocía la vía para destacar las contradicciones y sevicias de la realidad bajo el franquismo y sus secuelas. Y enfrentarse a ellas desde la belleza de la creación artística. De esta manera la presencia de referencias mitológicas se incrementó notablemente en su obra.

Ya en el primer poema del libro, “Hilo de Ariadna”, encontramos la presencia de episodios mitológicos como referentes metafóricos de experiencias vitales. La aventura en Cuba con una cantante llamada Hortensia se combina con la historia de Ariadna, hija de Minos y Pasífae, reyes de Creta, quien ayudó a Teseo a salir del laberinto y luego fue abandonada por él en la playa de Naxos. El mismo rey Minos y la laguna Estigia aparecen en el poema en forma de prosa “Segundo círculo”. El río Leteo, uno de los del Hades, cuyas aguas producían el olvido completo de lo vivido antes de la reencarnación de las almas según la mitología griega, es citado en “Guárdate de Leteo” porque no se quiere olvidar una visita al barrio prostibulario de Copenhague, cuyo recuerdo “me defenderá / contra la sordidez de la virtud” (Caballero Bonald, 2011: 306). “Diosa en el Ponto

Euxino” es un poema de homenaje a Ovidio a propósito de otro viaje, esta vez a Rumanía, donde visitó Constanza, la Tomis romana donde sufrió exilio a orillas del Mar Negro el autor de las *Metamorfosis*. Los restos de una antigua estatua le evocan el tiempo clásico y a la bailarina gaditana Telethusa, cantada por Marcial.

El “Apócrifo de la Antología Palatina” (Caballero Bonald, 2011: 334) es un magnífico ejemplo de cómo José Manuel Caballero Bonald integra las referencias mitológicas en su universo poético personal. Se trata de una imitación de los textos poéticos griegos compilados definitivamente en la Constantinopla del año 917 por Constantino Céfalas, en la que de nuevo una escena de burdel sevillano donde el protagonista del episodio goza de la “olímpica ansiedad” de una boca es emparentada con la mitología, si bien por vía de negación: “cuando quien esto escribe / amaba impunemente no en el templo / de Afrodita en Corinto, / sino en la clandestina alcoba bética”. Aunque el plano referencial mítico es recuperado de inmediato para crear una mitología propia que desarrollará a partir de entonces en su obra poética: “donde oficiaba de suprema hetaira / la gran madre de héroes, fugitiva / del Hades y ayer mismo / vendida como esclava / en el impío puerto de Algeciras”.

La figura de esta esclava reaparecerá con frecuencia en sus textos vinculada a la muchacha Manuela Cipriani, prostituta creadora de una estirpe en su novela *Ágata ojo de gato* (1974), escrita coetáneamente a muchos de los poemas de este libro. La novela se desarrolla en el Coto de Doñana, convertido en un territorio mítico-legendario denominado Argónida por Caballero Bonald como universo narrativo propio, a cuyo origen como fruto de un espejismo infantil se refiere el poema “Argónida, 13 de agosto”, que acaba como el poema “Cloto” de *Las horas muertas*: “sigue siendo verdad lo que aún no conozco?” (Caballero Bonald, 2011: 337). El término compuesto Argónida es un feliz hallazgo, pues evoca en su primer elemento a los muchos Argos de la mitología griega recordemos a los argonautas que acompañan a Jasón en la búsqueda del Vello de Oro, y con el sufijo ónida perfecciona una intuitiva significación de reino

mitológico o arcaico.

El poema “Navegante solitario” (Caballero Bonald, 2011: 311) se refiere a ese legendario territorio junto a aquellas “últimas columnas de la mar” referencia muy evidente a las de Hércules, donde se habría refugiado Licurgo, el legendario legislador de Esparta, “oriundo de las estribaciones del Taigeto”, en busca de armonía y justicia. La mención “indicios de culturas magníficas” abunda en la supuesta existencia de la perdida capital del histórico reino de Tartessos en el estuario del Guadalquivir, en la actualidad ocupado por la superficie de Doñana, teoría recurrente en el imaginario de algunos eruditos locales.

En el poema que da título al libro, “Descrédito del héroe”, la fabulación mítico-legendaria incluye “el falso obispo de Argónida” y recupera el episodio troyano de la incineración de Patroclo (“arrojado al fuego en unión de su escudo”), que ya había evocado en otro poema, “La otra cólera de Aquiles”, monólogo dramático de Aquiles su desesperado amante. Pero ahora se trata de un nuevo procedimiento de ironía mitificadora, pues sirve para referirse a la muerte del dictador Francisco Franco, fallecido tras un lento proceso de descomposición orgánica descrito con detalles en los comunicados de su equipo médico. Ningún español de aquel tiempo podía leer en otra clave las líneas finales: “esa nauseabunda opción a la inmortalidad que se alberga en los excrementos del héroe” (Caballero Bonald, 2011: 321).

En “Técnica de la imaginación” reaparece “esa gran madre lujosa y múltipara, vendida como esclava al investido de poderes”, que ya conocemos del poema “Apócrifo vestido de poderestrias de Ulises experiencia mallorquina con referencias m de la antología Palatina”, aunque es un texto donde el poeta exhibe su capacidad para ambientar su experiencia mallorquina con referencias mítico-legendarias de carácter geográfico, histórico, literario o simplemente ambiental: Damasco, “olor a papiro y a remo de Esmirna”, jeroglífico, “Artajerjes Longímano, disfrazado de alquimista de Cefalonia, escuchó son complacencia demasiada las sanguinarias industrias de Ulises”, “la naturaleza femenina de Homero”, “púrpura y bronce fenicios”, “harapiento taumaturgo que

mora como un dios olvidado” (Caballero Bonald, 2011: 328-329).

Volvemos a encontrar a la legendaria esclava “bellísima harapienta que merodeaba por el mercado de Sanlúcar, tenía que ser sin duda la última portadora aborigen del talismán” en un texto de su siguiente libro *Laberinto de Fortuna* (1984), todo él compuesto por poemas en forma de prosa: “*Super flumina Babylonis*” donde se destaca la “edénica antigüedad del gran río”, que dota de prestigio mítico al Guadalquivir, cuyo título toma el poeta del célebre Salmo 136. Remite sin duda al personaje Manuela Cipriani de Ágata ojo de gato, de quien en la novela se afirma: “la portadora-del-talismán tanteaba a ciegas en busca de un placer indiferenciado cuya posible consecución antecedía sin remedio al turno del hastío y la pavorosa impasibilidad con que aguardaba la aparición del espectro del normando” (Caballero Bonald, 1974: 127). Esta identificación se hará explícita muchos años después en *Entreguerras* (2012) al recordar el sustrato autobiográfico de la novela:

*pupila de prostíbulo heroína de fábula fundadora de ríos  
Teresita o Manuela ya desde entonces convertida  
en la última portadora aborigen del talismán  
y devorada por fin por la insaciable justicia vengadora de la propia  
[tierra.*

(Caballero Bonald, 2012: 111)

El personaje de la muchacha legendaria reaparecerá también en el poema “Maldita flor efímera incolora como una lágrima” de *Desaprendizajes*: llega a la casa de la playa donde habita el poeta “como quien vuelve del riguroso mar de Ulises [...] ya no volvería a surgir del mar en calidad de diosa investida de poderes” (Caballero Bonald, 2015: 36).

El texto “Héroe epónimo de Argónida” (*Descrédito del héroe*) abunda en la ambientación legendaria de dioses y semidioses o semihéroes: la adivinación por escrutinio de las entrañas de las aves, la ceniza o el oráculo, Nínive, Babilonia, Tartessos, el errabundo invencible como Anteo,

el hijo de Gea, de quien habría tomado el poeta el nombre de su universo narrativo. Sin embargo, en “Mientras tanto todavía” el héroe del que se hace descender la menesterosa comunidad residual que aún habita el Coto es Argantonio, único rey tartésico del que existen referencias históricas.

Esa mitología personal aflora en poemas del libro *La noche no tiene paredes* (2009), como “Árbol genealógico” y “Leyenda de la realidad”, donde se refiere de nuevo a la “sagrada demarcación de Argónida” (Caballero Bonald, 2011: 709) con esa mitología personal creada/soñada por el poeta: la marinería, los toros mitológicos, etc., que convierte ese territorio geográfico en una leyenda. En “Jardín de las Hespérides” imagina el poeta de acuerdo con el geógrafo griego Estrabón que allí estaba el mítico jardín donde crecían las manzanas doradas que cuidaban las Hespérides, ninfas de los árboles frutales. Frutos que habría de robar Hércules en el undécimo de los trabajos. Precisamente en este es en el que venció al gigante Anteo, nuestro viejo conocido del libro de 1956. Entre las hespérides, Caballero Bonald sólo menciona a Aretusa, la que consagró su castidad a la diosa Artemisa.

Volverá sobre Argónida en el poema “*Mater terra*” de su libro *Desaprendizajes* (2015), donde contrasta el destino que han tenido las dos orillas de la desembocadura del Guadalquivir “bandas” en la terminología local: en la izquierda la especulativa depredación urbanística ha producido la degeneración física del terreno, evidenciada por la conservación excepcional de la orilla derecha, el Coto de Doñana, que él concibe como “mundo de arcaicas prerrogativas inviolables [...] el lugar donde creció el jardín de las hespérides permanece simbolizado en esa tierra madre argonidense, justo frente a la ventana de la casa en que ahora escribo” (Caballero Bonald, 2015: 47).

En su libro *Diario de Argónida* (1997), el poeta utiliza en el título el nombre mítico o como él lo define, “topónimo ficticio con que suelo referirme literariamente al Coto de Doñana” (Caballero Bonald, 2011: 531), aunque en realidad en estos poemas remite a “una concreta localización geográfica [...] un escenario preferentemente real” (Caballero Bonald, 2011: 53), el que contempla desde su casa de Montijo (Cádiz),

cuyos olores, vientos y sonidos percibe en los diversos momentos del día y de la noche y ambientan sus reviviscencias, inquietudes o diatribas contra la persistente realidad sociopolítica. No obstante, pese a ese carácter de poemario inserto en la realidad vivida cotidianamente la mitología sigue estando presente. Tal vez porque en los años en que estos poemas fueron escritos Caballero Bonald acostumbraba navegar en un pequeño velero de su propiedad costeano los litorales gaditanos, en adelante se hace frecuente la presencia de relatos mitológicos y personajes relacionados con el mar y la navegación “pacté con Poseidón en favorables vísperas”, afirmará en *Entreguerras* (Caballero Bonald, 2012: 109). Ya se ha citado a Ulises a propósito de poemas de *Las horas muertas* (“Cráter del tiempo”) y *Descrédito del héroe* (“Técnica de la imaginación”), ahora en “Fábula” su figura es referente para la época de su propia vida recordada como:

*Tiempo*

*de benévolas puertas entornadas,  
de hospitalarios cuerpos, de excitantes  
travesías fluviales y de fabulaciones*

*Tiempo magnánimo*

*compartido también con semidioses  
errabundos y hombres de mar que alardeaban  
del decoro taimado de los héroes  
Qué ha quedado, oh Ulises, de esa vida?*

(Caballero Bonald, 2011: 462)

Vuelve a aparecer Ulises como referente personal en “Nadie”, poema del libro *La noche no tiene paredes* (2009). En “Nocturno con barcos” (*Diario de Argónida*) evoca las sirenas, que tanto fecundan la imaginación adolescente, y la historia de los argonautas, que vuelve a aparecer en “*Mare tenebrosum*” del libro *Manual de infractores*, poema que tiene mucho que ver con su experiencia marinera en las costas gaditanas, aunque se refiere

a un navegante solitario que circunvala el mar sin descanso después de haber dado una primera vuelta al mundo en un velero. En “Sancti Petri” se refiere a los “vestigios de una historia / de almadrabereros y suntuosas gentes / de la mar” (Caballero Bonald, 2011: 645), e invoca a Hermes “dios de los viajeros” para que proteja los restos arqueológicos de la costa de la depredación “de agrimensores y amanuenses / que acuden hasta aquí para malbaratar / los escombros postreros de la historia” (Caballero Bonald, 2011: 645). También el ya citado “Jardín de las Hespérides” tiene relación con experiencias náuticas en el entorno de la desembocadura del Guadalquivir

En *Entreguerras* narra en clave mítica e hiperbólica sus incursiones náuticas en las marismas del Guadalquivir, donde sostiene que existió la legendaria capital del reino tartesio:

*navegué por las rutas insignes por los mismos trasmares de los argonautas  
gobré naves de espaciosas indistintas velas  
cóncavas naves tripuladas por desiguales héroes innostrados  
buscando en los adentros presuntos del lago Ligustino  
algún visible indicio conservado en mi memoria más predecesora  
y así fui conducido por los voltarios dioses del lugar  
más allá de la última frontera de los espejismos  
allí donde el luciferi fanum y las bien documentadas tumbas subacuáticas  
se nutren de despojos corporales llagas arqueológicas pecios de galeones.*  
(Caballero Bonald, 2012: 113)

Si en “*Mare tenebrosum*” se menciona a Poseidón, en *Desaprendizajes* el poema titulado “Idioma de Poseidón” es un emocionado tributo al mar y la navegación a vela, espacio de libertad personal para el poeta, aunque sujeto a normas estrictas cuya vulneración es castigada con la muerte. Allí leemos:

*En el libro genealógico de los mareantes están documentadas  
las leyes que nadie nunca ha podido leer, pero que todos siempre*

*han respetado por decisión soberana. Son leyes atávicas escritas en el idioma de los semidioses y conservadas en el interior de la espuma igual que se conserva la salamandra en el interior del fuego* (Caballero Bonald, 2015: 26).

Además de los casos citados, en la obra poética de Caballero Bonald podemos encontrar otros textos de contenido mitológico. En *Laberinto de Fortuna* dos poemas: “Ninfa Egeria” y “Un brumoso día de Levante”, sobre Tetis la ninfa del mar, madre de Aquiles. En *Diario de Argónida* “Caja de Pandora”, que emplea como título esa expresión procedente del mito griego de la primera mujer hecha por Hefesto por mandato de Zeus, para expresar la sensación producida por el ruido de una bandada de milanos en las dunas “bullicio como de plegarias”, que le recuerda un sonido de la oración de cientos de viajeros judíos en una sala del aeropuerto de San Luis (Misuri).

La huella mitológica es aún mayor en su libro *La noche no tiene paredes* (2009). A los ya mencionados se añade “Contra Casandra”, donde se refuta la predicción del futuro don que Apolo habría concedido a la hija de Príamo y Hécuba, los reyes de Troya, según el mito griego (“líbrate / de profetas, videntes, sacerdotes”) y la idea de predestinación (“Ni la vida es tan corta como pensó Casandra / ni está el mañana ni el ayer escrito”, Caballero Bonald, 2011: 698). Rechazo a la videncia que se repite en “Frente al espejo, la afanosa máscara” con una mención general a los dioses (“Oh dioses despiadados / que ciegan con engaños al vidente” (Caballero Bonald, 2011: 707) a propósito de la dificultad de reconocer la propia imagen en el espejo por el paso de los años.

*Entreguerras o De la naturaleza de las cosas* (2012) es una magna autobiografía poética de casi tres mil versos en la que no podía faltar la presencia de la mitología y su importancia a lo largo de su trayectoria. Hay algunas referencias generales, como “los dioses más versados en crueldades” (Caballero Bonald, 2012: 42), “iluminadora voluntad del hosco inescrutable dios de la tinieblas” (Caballero Bonald, 2012: 43), “la

nunca interrumpida recurrencia del mito” (Caballero Bonald, 2012: 73), “el instinto prenatal de la mitología” (Caballero Bonald, 2012: 110), o la confesión de cómo las narraciones mitológica le sirvieron de niño para suplir en su espíritu el relato doctrinario mucho más siniestro y amenazador de la España oficial:

*así el culto a las deidades que en la naturaleza tratan de conspirar  
genera como el reemplazo de algún vislumbre instintivo de fe  
una variante elemental pueril de panteísmo (repetías).*

(Caballero Bonald, 2012: 156)

Al tratarse de una autobiografía, tan importantes son los recuerdos como los olvidos, equilibrio presente siempre en su imaginario poético. Aquel Leteo contra el que le vimos antes advertir en un poema de *Descrédito del héroe* reaparece al recordar su retorno “a las infancias todas al *locus amoenus* al milenario arcano del río del olvido” (Caballero Bonald, 2012:115); aunque tiene mucha mayor presencia la memoria, personificada en la mitología griega en la titánide Mnemosine, hija de Gea y Urano y madre de las musas, a quienes engendró con Zeus en nueve noches consecutivas. Caballero Bonald le rinde homenaje por su “tenaz desazonante convivencia”:

*Mnemosine la tantas veces nobilísima impartidora de quimeras  
la libre otorgadora de dones aleatorios de cóleras de asombrosos de  
[consuelos  
la fedataria inmemorial de todo lo que un día revertí a las fijezas afectivas.*

(Caballero Bonald, 2012: 193)

Con ese proceso mitologizador de la realidad tiene mucho que ver el poema “Euménide” de *La noche no tiene paredes*, que relata la visita al poeta de una de las diosas de la venganza (“Dijo pertenecer a las Euménides y ser oriunda de Sanlúcar”), quien le habría inoculado una locura transformada en ira retrospectiva. Interesa comprobar que el poeta

adjudica un sentimiento tan íntimo y personal mediante su trasposición a los efectos de la acción de los dioses, como en la mitología griega. El inicio del poema nos ofrece una interesante explicación metapoética:

*Con posterioridad a esos intempestivos trabajos atribuidos a Hércules,  
cuando ningún síntoma hacía prever el incremento de mitologías en los  
[derramaderos de la realidad,  
vino aquella locura a llamar a mi puerta.*

(Caballero Bonald, 2011: 724)

También en *Desaprendizajes* (2015), de nuevo un libro de poemas en forma de prosa, aparece la mitología. “Erígone” trata del personaje mitológico de ese nombre, hija de Egisto y Clitemnestra, reyes de Micenas, que tuvo un hijo de su hermanastro Orestes, quien trató de asesinarla, pero fue rescatada por la diosa Artemisa. Caballero Bonald parece tener predilección por las jóvenes que, siendo inocentes, parecen víctimas de un destino aciago y de la codicia de héroes y dioses en los relatos mitológicos: “Hermosa y preterida, aciaga portadora de un estigma letal, fue relegada a los ámbitos palaciegos subalternos y se exilió a sí misma de las concurrencias amables de la vida” (Caballero Bonald, 2015:54). Despojada, pues, del carácter divino ¿expulsada del paraíso? la muchacha representa la historia de la postergación de la mujer, historia de castigo, sometimiento y sufrimiento, pese a su condición de creadora de estirpes, desde el inicio de las sociedades agrícolas, que intenta explicar la construcción de relatos mitológicos.

\*\*\*

El cotejo minucioso de la obra poética de Caballero Bonald en relación con los mitos clásicos permite concluir que es abundante y continuada, pudiendo descartarse que se trate de una opción culturalista propia de una moda estética coyuntural. Las referencias míticas, sean al

mito en sí o a alguno de sus personajes, están presentes prácticamente en todos sus libros salvo en el primero, *Las adivinaciones* (1952) y el quinto, *Pliegos de cordel* (1963) a lo largo de más de seis décadas, lo que demuestra, por el contrario, que se trata de una huella indeleble en su formación intelectual, en su imaginario cultural y en la concepción narrativa (en prosa o en verso) de su universo personal.

Las razones de que esto sea así entran en el ámbito de la especulación, pero no deben alejarse de la naturaleza de los mismos relatos mitológicos, su mutabilidad según los autores que los transmiten, su polisemia y su capacidad de renovación en el paso de la cultura griega a la latina. En todo caso, muy alejados de la fijación canónica establecida por las religiones monoteístas, las religiones “del Libro”, cuyo código punitivo estricto, más cercano a lo jurídico que a lo moral, era desconocido en el politeísmo olímpico. Los dioses griegos se comportan como seres humanos y los héroes se acercan a los dioses en una convivencia mucho más estimulante para el temperamento del poeta que la rígida compartimentación entre Dios y los hombres o mujeres que consolidan la religión cristiana o la musulmana, por ejemplo. Los dioses, semidioses y héroes de la mitología se engañan, roban, asesinan, cometen parricidios, secuestros, adulterios, incestos, estupro, etc., lo que les hace sumamente atractivos “fieramente humanos”, dirían Góngora y Blas de Otero para un espíritu que desdeña la templanza como virtud y desconfía del virtuoso, que aborrece el dogmatismo y la intransigencia, que rechaza cualquier rigorismo inquisitorial y la hipocresía de quienes se sienten en posesión de la verdad y gestionan en provecho propio el misterio de la espiritualidad y la angustiosa aspiración a una ultraterrena vida eterna. Contra ellos opone “ese proteico irreductible arbitrio de la preponderancia de la libertad” (Caballero Bonald, 2012: 153), al que tan bien se acomodan los relatos mitológicos.

Caballero Bonald no añora como su admirado amigo Luis Cernuda el tiempo en que la existencia de los hombres y los fenómenos de la naturaleza eran explicados por medio de los relatos mitológicos, pero sí encuentra en estos una fórmula narrativa adecuada para expresar una

vida larga como la suya, con numerosos episodios caracterizados por la contradicción y la desmesura, impulsada por las pasiones y la rebeldía, insumisa a los cánones sociales y a las prescripciones del poder, siempre leal solo a sus convicciones, seguramente digna de uno de esos relatos en que los dioses se muestran a imagen y semejanza de los hombres y no al revés. O quizás porque, como afirma en *Entreguerras*, desde la infancia la afición a los dioses mitológicos venía a compensar la incapacidad de creer en las doctrinas religiosas que pretendían imponérselo en la sociedad dominada por el clericalismo franquista.

Tal vez por eso, no duda en utilizar personajes como Ulises, Narciso, Anteo, Hércules, Aquiles, Patroclo, Cloto, Ariadna, etc., como referentes de sus propias experiencias. Pero da un paso más y llega a crear un mito propio, la fundación de Argónida, integrado en el conjunto de la mitología clásica, pues allí se ubicaría el jardín de las Hespérides, para sustentar su universo narrativo, elevando su escenario geográfico más querido, la desembocadura del Guadalquivir y su entorno, el antiguo estuario, a rango de región mítica. No cabe duda de que ningún otro poeta español de su tiempo puede disputar a Caballero Bonald la preeminencia en el vínculo predilecto de su obra con la mitología clásica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE MARTÍNEZ, G. (2015). “Perspectiva del mito clásico en la poesía de José Ángel Valente”. En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. V. Homenaje al profesor Juan Gil*, J. M. Maestre Maestre, S. I. Ramos Maldonado, M. A. Díaz Gito, M. V. Pérez Custodio, B. Pozuelo Calero y A. Serrano Cueto (eds.), 2363-2368. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos.
- ANDÚJAR ALMANSA, J. (2000). “Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 18, 51-60.

- ARCAZ POZO, J. L. (2010). “Presencia de los mitos clásicos en la poesía de los ‘posnovísimos’”. En *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, J. A. López Férez (coord.), vol. I, 397-425. Madrid: Ediciones Clásicas.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1974). *Ágata ojo de gato*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa (1952-2009)*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Entreguerras*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Desaprendizajes*. Barcelona: Seix Barral.
- CAMACHO CUENCA, S. (2009). “Nuevos contextos del mito de Ulises en la poesía española contemporánea”. En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Fidel López Criado (coord.), 297-308. A Coruña: Andavira.
- COSSÍO, J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- CRISTÓBAL, V. (2000). “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18, 29-76.
- DÍAZ DE REVENGA, F. J. (2003). *La tradición áurea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. y MORA DE FRUTOS, R. (2004). “Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas”. *Anuario de Estudios Filológicos* 27, 101-119.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005). “Penélope y el secreto de una espera. La pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea”. En *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, M. González González y M. A. Pedregal Rodríguez (eds.), 327-345. Oviedo: KRK ediciones.
- LACALLE CIORDIA, M. A. (2005). “La influencia de la antigüedad clásica en la poética de José Angel Valente”. *Cuadernos del Marqués de San Adrián: Revista de Humanidades* 3, 43-91.

- LANZ, J. J. (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (coord.) (2010). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2 vols.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2009). “El mito de Narciso en la poesía española contemporánea”. En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Fidel López Criado (coord.), 323-330. A Coruña: Andavira.
- MÁRQUEZ, M. Á. (1994). “Afrodita y Narciso”. En *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Luis Gómez Canseco (ed.), 135-151. Huelva: Universidad de Huelva.
- MARINA SÁEZ, R. M. (2001-2003). “Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”. *Tropelías* 12-14, 271-284.
- MERINO MADRID, A. (2015). *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*. Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio López Férrez y Rosa María Pedrero Sancho, UNED.
- MORALEJO ÁLVAREZ, J. J. (2010). “Influencia de los mitos clásicos en los poetas Novísimos”. En *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, J. A. López Férrez (coord.), vol. I, 365-395. Madrid: Ediciones Clásicas.
- NEIRA, J. (2003). “Gongorismo y vanguardia en Rafael Alberti: Las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto*”. En *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, F. J. Díez de Revenga y M. de Paco de Moya (coords.), 269-291. Murcia: Fundación Caja Murcia.
- \_\_\_\_ (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- ORTEGA GARRIDO, A. (2011). “El nacimiento de Venus en poetas

- españoles de vanguardia”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 47. Disponible en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nacvenus.html> [06/06/2018].
- PAYERAS GRAU, M.<sup>a</sup> (2009). “La odisea de Penélope. Lecturas de la mitología clásica en la poesía femenina española contemporánea”. En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Fidel López Criado (coord.), 281-288. A Coruña: Andavira.
- PUJALS GESALI, E. y RODRÍGUEZ. DE LA FLOR, F. (1981). “Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: lo mítico”. *Ínsula* 36, 3.
- PUPPO, M. L. (2006). “Destino de Ícaro: presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 26.1, 173-180.
- RUIZ ESTEBAN, Y. (1990), *El mito de Narciso en la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SALGADO, M. (2009). “Figuras del héroe y construcción del mito en la obra de Aníbal Núñez. *Estampas de ultramar*”. En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, F. López Criado (coord.), 135-142. A Coruña: Andavira.

Recibido el 27 de abril de 2018.

Aceptado el 8 de junio de 2018.



**EL ESPACIO COMO EJE VERTEBRADOR EN LA CREACIÓN  
DEL UNIVERSO FICTICIO GALDOSIANO:  
UN ESTUDIO DE CORPUS**

SPATIAL REFERENCES AS A STRUCTURING DEVICE IN THE  
CREATION OF FICTIONAL UNIVERSES  
IN PÉREZ GALDÓS'S NOVELS:  
A STUDY OF THE COURPUS

**Guadalupe NIETO CABALLERO**

Universidad de Extremadura

gnieto@unex.es

**Resumen:** En este artículo se analiza el valor del espacio como eje vertebrador en la creación de los universos ficticios en las novelas de Benito Pérez Galdós. Para ello hemos utilizado un enfoque de estilística corpus. El análisis se articula en torno a *clusters* identificados gracias al procesamiento de los textos con un *software* de concordancias, que ha revelado patrones tanto formales como funcionales que tradicionalmente han pasado desapercibidos para la crítica especializada. El estudio pretende arrojar luz sobre los hábitos estilísticos de Galdós en su tratamiento del espacio, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

**Palabras clave:** Galdós. Referencias espaciales. Universo ficticio. Estilística de corpus.

**Abstract:** In this article, we analyze the role of space as one of the aspects on which the creation of fictional universes in Benito Pérez Galdós's novels are built. To do so, we have used a corpus-stylistic approach. The analysis focuses on clusters retrieved with a software tool, which have revealed both formal and functional patterns that have traditionally gone unnoticed by literary critics. The study aims to shed some light on Galdós's stylistic habits in his treatment of space, one of the aspects for which he is best known.

**Key Words:** Galdós. Spatial references. Fictional universe. Corpus stylistics.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se analizan patrones formales y funcionales relacionados con la configuración del espacio en los universos ficticios de la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. El estudio del espacio en la obra de Galdós resulta importante, además de por su interés como documento de una época, por ser un elemento fundamental de las novelas en el plano simbólico, pues se encuentra cargado de significado (véase apartado 2). Desde un punto de vista estilístico, por otro lado, observar los criterios de caracterización del espacio del referente y su función (Álvarez Méndez, 2002: 70) resulta igualmente importante, ya que en él se advierten mecanismos y hábitos que definen el estilo del autor. En este estudio nos fijamos en el uso repetido de construcciones que contienen referencias espaciales en la producción Galdós, construcciones que analizamos desde el punto de vista de las funciones que desempeñan en la construcción de los universos ficticios que el autor nos plantea. Para ello, hemos utilizado un enfoque de corpus (Mahlberg, 2016).

Mediante una lectura atenta, como tradicionalmente ha venido haciendo la crítica especializada, se pueden apreciar aspectos relevantes

estilísticamente relacionados con el espacio. Sin embargo, en el caso de un autor cuya producción está formada por más de setenta novelas y más de seis millones de palabras, identificar patrones formales y funcionales resulta una tarea prácticamente imposible. Esta es precisamente la vía que abren los enfoques de corpus, cuyo potencial analítico nos permite descubrir “patterns that we as readers may not be aware of, although such patterns might still contribute to the effects we perceive” (Mahlberg, 2013: 27). En el caso de este artículo, veremos cómo el dominio del espacio visual y del movimiento con el que “se prefigura el ritmo cinematográfico” de muchas de sus obras (Arroyo Díez, 2011: 366) se cimienta sobre el uso repetido de construcciones con referencias espaciales que no han sido analizadas de forma sistemática por la crítica especializada. En este sentido, podría decirse que este artículo pretende también contribuir a demostrar el potencial de este tipo de enfoques en los estudios literarios de obras en lengua española, y abrir así nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas en la exégesis de autores en este idioma.

## **2. MARCO DE ESTUDIO: EL ESPACIO EN EL GÉNERO NARRATIVO Y EN LA OBRA DE GALDÓS**

El espacio, entendido como escenario en el que tiene lugar la acción, es una parte fundamental del texto novelesco (Álvarez Méndez, 2002) y un elemento que se encuentra en estrecha relación con el resto de componentes de la estructura formal. Junto con el tiempo, los personajes y los acontecimientos que tienen lugar en la historia, el espacio es uno de los pilares estructurales de la sintaxis narrativa: toda narración implica una serie de acontecimientos y personajes que se desarrollan en un tiempo y también en un espacio determinados (Zubiaurre, 2000: 20-21). La importancia del espacio en el género novelesco es tal que hay quienes llegan a distinguir entre tipologías de novelas como “novelas de situaciones” o “de espacio” (Valles Calatrava, 2008: 178). Si nos centramos en la novela realista española, el espacio se erige en un elemento de importancia cardinal en

la ilusión de transparencia y el efecto de verosimilitud que domina este movimiento. Al ser la reproducción fiel del mundo exterior uno de los pilares del realismo (Martínez Carazo, 2006: 36-37), la actitud del novelista no puede ser sino objetiva e impersonal, tratando de describir los espacios de manera detallada y exacta. La descripción sistemática de los espacios que domina la novela realista otorga a las escenas, y sobre todo a los personajes que las protagonizan, un entorno físico corpóreo, que hace que la historia parezca real (Matzat, 2007). Además de este importante papel en la construcción del universo narrativo, la configuración espacial se revela como uno de los elementos con más posibilidades de interpretación (Zorán, 1984: 319). Así, las profundas y minuciosas descripciones de los espacios típicas de la novela realista dotan habitualmente a los escenarios de un importante contenido semántico que habla indirectamente de los personajes y contribuye a su definición. El espacio, por tanto, no solo sirve de telón de fondo a los personajes, sino que juega un papel estilístico que suele ir más allá de la realidad geográfica sobre la que se asientan los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones.

Si nos centramos en la figura de Galdós, vemos que los distintos rasgos que combina su estilo se encuentran armonizados en un universo novelesco que resulta, ante todo, convincente. Este realismo es en gran medida el resultado de su tratamiento del espacio, descrito con minuciosidad en sus obras gracias a su conocida labor de documentación en la que anotaba datos de escenarios que trasladaba a sus novelas. Sin embargo, su magistral tratamiento del espacio no solo queda patente en precisas descripciones de los enclaves en los que se desarrollan las historias, sino que tiene implicaciones literarias que van más allá de la propia configuración de la escena. En muchas de sus novelas, el espacio adquiere un valor simbólico en relación con determinadas funciones que envuelven y llegan a definir la actuación de los personajes. En *La de Bringas*, por ejemplo, Galdós hace coincidir los sentimientos y las actitudes de los personajes con el espacio en el que se desarrolla la acción (López-Landy, 1979: 182). El espacio del teatro, por ejemplo, sirve para proyectar la vanidad y el afán por aparentar

de Rosalía Bringas. En *Fortunata y Jacinta*, por su parte, el espacio interior del convento de las Micaelas representa una atmósfera opresiva marcada por el dominio de las religiosas. Lo mismo ocurre con *Torquemada en la hoguera*, donde el espacio interior representa la expresión de un ámbito opresor, pues es donde el usurero presencia cómo se consume la vida de su hijo. Finalmente, en *El doctor Centeno*, por citar un ejemplo de distinto corte, el espacio también tiene un claro valor simbólico. A lo largo de la historia, las calles tienen un cariz positivo en la vida de Felipe Centeno, pues es en ellas donde se libera del espacio opresor de la casa de los Polo, en la que sirve y no recibe un trato demasiado agradable.

Sin embargo, a pesar de este claro valor simbólico que Galdós otorga al espacio, que es del que se ha ocupado la crítica especializada de manera más frecuente, en este artículo hemos decidido centrarnos en la forma misma que el autor tiene de tratar el espacio desde un punto de vista textual, pues también tiene un valor estilístico que ha pasado desapercibido para la crítica especializada —o al menos no ha sido abordado de forma sistemática—. Es cierto que en algunos estudios se abordan aspectos como los déicticos espaciales (cf. Arroyo Díez, 2011: 43 y ss.), pero no existen trabajos en los que se traten, de forma metódica, los hábitos sobre los que Galdós construye su magistral dominio del espacio en la creación de sus universos ficticios. Las construcciones que aquí se analizan revelan patrones formales y funcionales que ayudarán a entender mejor el estilo del autor canario. El objetivo del artículo es, como se ha indicado, localizar el uso sistemático de estos patrones y poder ahondar en sus funciones. Debido a la vasta producción de Galdós, con una extensión de casi seis millones y medio de palabras, esta tarea solo resulta posible gracias a un enfoque de corpus como el que se explica a continuación.

### 3. CORPUS DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA EMPLEADA

El enfoque empleado se basa en el procesamiento del corpus de la producción narrativa de Galdós —y del corpus referencia formado

por novela realista que hemos utilizado a modo de comparación— con *WordSmith Tools 7* (Scott, 2016), un *software* de concordancias que permite identificar los *clusters* que contienen referencias espaciales que aquí se analizan. Con respecto a los textos que forman el corpus de novelas de Galdós (en adelante, CorBPG) y el corpus de novela realista (en adelante, CorXIX), estos se han recopilado de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Este portal, que tiene como objetivo la difusión de la cultura hispánica en general, cuenta con alrededor de doscientos mil registros bibliográficos, de los cuales sesenta mil son libros. La calidad de la versión digitalizada de los textos, fundamental en los estudios de corpus como el que aquí se realiza, está fuera de toda duda, pues la Biblioteca cuenta con un consejo científico que avala el rigor de los materiales alojados en el repositorio. En el caso de Galdós, toda su producción literaria se encuentra digitalizada. Para llevar a cabo este análisis, se ha seleccionado su obra narrativa, con una extensión de más de seis millones de palabras, como se muestra en la tabla 1. La narrativa breve no ha sido incluida en el corpus, por no tratarse de novelas propiamente dichas. Tampoco ha sido incluida su producción teatral, por no pertenecer al género narrativo.

Novela	Año	Palabras
<b>Episodios Nacionales. Primera serie</b>		
<i>Trafalgar</i>	1873	51.453
<i>La Corte de Carlos IV</i>	1873	139.656
<i>El 19 de Marzo y el 2 de Mayo</i>	1873	136.403
<i>Bailén</i>	1873	63.819
<i>Napoleón en Chamartín</i>	1874	153.971
<i>Zaragoza</i>	1874	133.010
<i>Gerona</i>	1874	58.453
<i>Cádiz</i>	1874	76.724
<i>Juan Martín El Empecinado</i>	1874	63.757
<i>La Batalla de los Arapiles</i>	1875	90.064

<b>Episodios Nacionales. Segunda serie</b>		
<i>El equipaje del Rey José</i>	1875	61.043
<i>Memorias de un cortesano de 1815</i>	1875	51.324
<i>La Segunda Casaca</i>	1876	65.663
<i>El Grande Oriente</i>	1876	64.034
<i>7 de Julio</i>	1876	51.624
<i>Los Cien Mil Hijos de San Luis</i>	1877	56.331
<i>El Terror de 1824</i>	1877	67.105
<i>Un voluntario realista</i>	1878	66.867
<i>Los Apostólicos</i>	1879	77.113
<i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i>	1879	79.761
<b>Episodios Nacionales. Tercera serie</b>		
<i>Zumalacárregui</i>	1898	71.013
<i>Mendizábal</i>	1898	83.240
<i>De Oñate a La Granja</i>	1898	80.346
<i>Luchana</i>	1899	93.695
<i>La campaña del Maestrazgo</i>	1899	73.299
<i>La estafeta romántica</i>	1899	67.799
<i>Vergara</i>	1899	77.776
<i>Montes de Oca</i>	1900	61.666
<i>Los Ayacuchos</i>	1900	75.899
<i>Bodas reales</i>	1900	74.812
<b>Episodios Nacionales. Cuarta serie</b>		
<i>Las tormentas del 48</i>	1902	73.726
<i>Narváez</i>	1902	82.797
<i>Los duendes de la camarilla</i>	1903	72.494
<i>La Revolución de Julio</i>	1903-04	77.393
<i>O'Donnell</i>	1904	78.986
<i>Aita Tettauen</i>	1904-05	78.507
<i>Carlos VI en la Rápita</i>	1905	72.412
<i>La vuelta al mundo en la Numancia</i>	1906	70.956

<i>Prim</i>	1906	79.099
<i>La de los tristes destinos</i>	1907	87.885
<b>Episodios Nacionales. Quinta serie</b>		
<i>España sin Rey</i>	1907-08	78.784
<i>España trágica</i>	1909	76.574
<i>Amadeo I</i>	1910	73.434
<i>La Primera República</i>	1911	68.228
<i>De Cartago a Sagunto</i>	1911	68.285
<i>Cánovas</i>	1912	68.306
<b>Novelas serie primera época</b>		
<i>La Fontana de Oro</i>	1870	125.722
<i>La sombra; Celín; Tropiquillos; Theros</i>	1870	48.343
<i>El audaz: historia de un radical de antaño</i>	1871	119.174
<i>Doña Perfecta: novela original</i>	1876	65.486
<i>Gloria</i>	1876-77	127.697
<i>Marianela</i>	1878	51.234
<i>La familia de León Roch</i>	1878	145.720
<b>Novelas serie contemporánea</b>		
<i>La desheredada</i>	1881	141.130
<i>El amigo Manso</i>	1882	90.703
<i>El doctor Centeno</i>	1883	113.949
<i>Tormento</i>	1884	83.370
<i>La de Bringas</i>	1884	71.862
<i>Lo prohibido</i>	1884-85	172.610
<i>Fortunata y Jacinta</i>	1886-87	379.607
<i>Miau</i>	1888	97.628
<i>La incógnita</i>	1889	75.503
<i>Realidad: novela en cinco jornadas</i>	1889	76.091
<i>Torquemada en la hoguera; El artículo de fondo; La mula y el buey; La pluma en el viento; La conjuración de las palabras; Un tribunal literario; La princesa y el granuja; Junio</i>	1889	62.658

<i>Torquemada en la Cruz</i>	1893	58.302
<i>Torquemada en el Purgatorio</i>	1894	67.625
<i>Torquemada y San Pedro</i>	1895	61.367
Ángel Guerra	1890-91	249.534
<i>Tristana</i>	1892	52.808
<i>La loca de la casa</i>	1892	36.527
<i>Nazarín</i>	1895	65.019
<i>Halma</i>	1895	76.162
<i>Misericordia</i>	1897	84.131
<i>El abuelo</i>	1897	68.161
<b>Total palabras</b>		<b>6.443.709</b>

Tabla 1. Novelas incluidas en CorBPG

El corpus de referencia de novela realista, por su parte, está compuesto por ochenta novelas de ocho autores diferentes: Pedro Antonio de Alarcón, Vicente Blasco Ibáñez, Leopoldo Alas “Clarín”, Luis Coloma, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, José María de Pereda y Juan Valera. Las ochenta novelas tienen una extensión similar a CorBPG, con 6.188.478 palabras. Los títulos que conforman CorXIX se muestran en la tabla 2<sup>1</sup>. Este corpus se ha utilizado por una cuestión de comparación, con el fin de calibrar la relevancia de los resultados obtenidos en la producción de Galdós.

---

<sup>1</sup>El año que se muestra en la tabla se corresponde con la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que no es necesariamente el mismo que el año original de publicación de la obra.

<b>Autor</b>	<b>Novela</b>	<b>Año</b>	<b>Palabras</b>
Alarcón	<i>El final de Norma</i>	1855	41.892
	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	24.909
	<i>El escándalo</i>	1875	78.583
	<i>El Capitán Veneno</i>	1881	40.655
Blasco Ibáñez	<i>Arroz y tartana</i>	1894	91.328
	<i>La barraca</i>	1898	54.575
	<i>Entre naranjos</i>	1900	80.873
	<i>Cañas y barro</i>	1902	4.913
	<i>La catedral</i>	1903	98.430
	<i>El intruso</i>	1904	96.969
	<i>La horda</i>	1905	101.600
	<i>Los argonautas.</i>	1914	205.215
	<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>	1916	132.439
	<i>Los enemigos de la mujer</i>	1919	163.461
	<i>El paraíso de las mujeres</i>	1922	90.540
	<i>El fantasma de las alas de oro</i>	1930	70.788
Clarín	<i>La Regenta</i>	1884-85	309.796
	<i>Su único hijo</i>	1890	89.969
Coloma	<i>La almohadita del niño Jesús</i>	1887	21.753
	<i>Pequeñeces</i>	1890-91	20.246
	<i>Cuentos para niños</i>	1890	17.095
	<i>La reina mártir</i>	1898	77.077
	<i>Jeromín</i>	1902	146.177
	<i>Colección de lecturas recreativas</i>	1902	216.807
	<i>Por un piojo...: cuadro de costumbres</i>	1912	26.915
Palacio Valdés	<i>El idilio de un enfermo</i>	1884	58.113
	<i>La aldea perdida</i>	1903	107.153
	<i>La novela de un novelista</i>	1921	103.561
	<i>Sinfonía pastoral</i>	1931	107.154

Pardo Bazán	<i>Pascual López: autobiografía de un estudiante de Medicina</i>	1879	62.435
	<i>Un viaje de novios</i>	1881	69.014
	<i>La tribuna</i>	1883	65.160
	<i>El Cisne de Vilamorta</i>	1885	53.123
	<i>Los pazos de Ulloa</i>	1886-87	84.000
	<i>La madre naturaleza</i>	1887	90.463
	<i>Insolación (Historia amorosa)</i>	1889	42.849
	<i>Una cristiana</i>	1890	61.242
	<i>La prueba</i>	1890	65.040
	<i>La piedra angular</i>	1891	65.040
	<i>Doña Milagros</i>	1894	67.826
	<i>Memorias de un solterón</i>	1896	58.184
	<i>El tesoro de Gastón</i>	1897	33.367
	<i>El saludo de las brujas</i>	1899	60.078
	<i>El niño de Guzmán</i>	1900	31.830
	<i>Misterio</i>	1902	107.472
	<i>La quimera</i>	1905	155.430
	<i>La sirena negra</i>	1908	40.553
	<i>Dulce dueño</i>	1911	66.499
<i>La última fada</i>	1916	15.011	

Pereda	<i>Escenas montaÑesas</i>	1864	89.339
	<i>Tipos y paisajes</i>	1871	100.753
	<i>Don Gonzalo González de la Gonzalera</i>	1878	88.297
	<i>El buey suelto...</i>	1878	72.537
	<i>De tal palo tal astilla</i>	1880	85.974
	<i>El sabor de la tierra</i>	1882	81.756
	<i>Pedro Sánchez</i>	1883	110.193
	<i>Sotileza</i>	1885	117.441
	<i>Esbozos y rasguños</i>	1888	70.323
	<i>La Montálvez</i>	1888	106.115
	<i>La mujer del César</i>	1888	25.179
	<i>Los hombres de pro</i>	1888	45.060
	<i>Tipos trashumantes</i>	1888	29.631
	<i>Nubes de estío</i>	1891	121.738
	<i>Al primer vuelo: Idilio vulgar.</i>	1891	100.914
	<i>Oros son triunfos</i>	1894	27.233
	<i>Peñas arriba</i>	1895	134.976
<i>Pachín González</i>	1896	60.309	
<i>Escritos de juventud</i>	1954	82.726	
Valera	<i>Pepita Jiménez</i>	1874	56.575
	<i>Las ilusiones del doctor Faustino</i>	1875	119.890
	<i>Pasarse de listo</i>	1878	51.851
	<i>Morsamor</i>	1899	84.574
	<i>Juanita la Larga</i>	1895	73.329
	<i>Genio y figura</i>	1897	53.358
	<i>Elisa la malagueña</i>	1964	11.844
	<i>Leyendas del antiguo oriente</i>	1964	35.652
	<i>Mariquita y Antonio</i>	1964	50.824
	<i>Doña Luz</i>	1879	59.517
Valera	<i>El comendador Mendoza</i>	1876	63.355
<b>Total palabras</b>			<b>6.188.478</b>

Tabla 2. Novelas incluidas en CorXIX

Para analizar el espacio en la producción de Galdós, se han generado *clusters* tanto en CorBPG como en CorXIX y se han ordenado según su frecuencia en ambos corpus. Los *clusters* son grupos de palabras de una longitud determinada generados automáticamente por un *software* de concordancias —en nuestro caso, *WordSmith Tools*—. El hecho de que no se seleccionen de forma premeditada refuerza, sin duda, su relevancia estilística. Para obtener una relación de ejemplos lo más significativa posible, hemos seleccionado aquellos *clusters* con una longitud mínima de cinco palabras y una frecuencia de al menos cinco apariciones en cada corpus<sup>2</sup>. Los resultados obtenidos se muestran en el siguiente apartado.

#### 4. RESULTADOS

Por una cuestión de representatividad, nos hemos centrado en los *clusters* más numerosos identificados en cada corpus. En concreto, hemos seleccionado los primeros veinticinco de CorBPG y CorXIX. Estos se muestran en la tabla 3.

CorBPG		CorXIX		
	<i>Cluster</i>	Frec.	<i>Cluster</i>	Frec.
1	A UN LADO Y OTRO	126	LA NOVELA DE UN NOVELISTA	157
2	DE LA CALLE DE LA	126	A LA PUERTA DE LA	135
3	EN LA CALLE DE LA	98	DE UN MOMENTO A OTRO	79
4	EN LA PUERTA DE LA	88	DE UN LADO A OTRO	77
5	EN LA CUENTA DE QUE	81	AL FIN Y AL CABO	73
6	CASA DE LA CALLE DE	74	AL PIE DE LA LETRA	71
7	EN MEDIO DE LA CALLE	70	EN EL FONDO DE SU	68

---

<sup>2</sup>Para una información detallada de qué es un *cluster* y cómo se genera utilizando *WordSmith Tools*, véase Scott (2013).

8	EN EL MOMENTO EN QUE	69	DE DON JUAN DE AUSTRIA	67
9	A LA PUERTA DE LA	65	LA MAYOR PARTE DE LOS	62
10	EN LA PUERTA DEL SOL	65	A UN LADO Y A	57
11	LA PUERTA DE LA CASA	61	NI MÁS NI MENOS QUE	57
12	DE UN LADO PARA OTRO	60	A UN LADO Y A OTRO	56
13	LA ESQUINA DE LA CALLE	59	EN LA CUENTA DE QUE	56
14	LAS MANOS A LA CABEZA	59	UN LADO Y A OTRO	56
15	YO NO SÉ LO QUE	56	A LA LUZ DE LA	55
16	POR LA CALLE DE LA	55	LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS	55
17	NO HAY MÁS REMEDIO QUE	53	EN EL FONDO DE LA	52
18	NO SÉ LO QUE ME	53	EN EL MOMENTO EN QUE	49
19	DE UNA PARTE A OTRA	52	LAS TRES DE LA TARDE	49
20	DE LA CALLE DE SAN	51	LE DIGO A USTED QUE	49
21	NO ES MÁS QUE UN	51	LA PALMA DE LA MANO	48
22	NO HABÍA MÁS REMEDIO QUE	51	LA PUERTA DE LA CALLE	47
23	AL CAER DE LA TARDE	49	A LA LUZ DEL SOL	46
24	A LA CALLE DE LA	48	LA MAYOR PARTE DE LAS	46
25	DE LA NOCHE A LA	48	A DON JUAN DE AUSTRIA	45

Tabla 3. *Clusters* identificados en CorBPG y CorXIX

Como se puede advertir, la mayoría de los ejemplos localizados en CorBPG contienen referencias al espacio. En concreto, quince de los veinticinco *clusters* más numerosos identificados en la obra narrativa de Galdós tienen que ver con cuestiones relacionadas con el espacio (*a un lado y otro, de la calle de la, en la calle de la o en la puerta de la*, por mencionar los cuatro primeros, todos con referencias espaciales). Esta es, sin duda, una clara señal de la importancia del espacio, apuntada ya por la crítica especializada. El hecho de que el procesamiento del corpus galdosiano apunte en esta dirección resulta interesante, pues, como señala Stubbs, “even if quantification only confirms what we already know, this is no bad thing [...], since this gives confidence that the method can be

relied on” (Stubbs, 2005: 6). Y en este caso, no solo nos vale para “confirm findings from many years of traditional study” (Stubbs, 2005: 6), sino para calibrarlos con exactitud: el espacio se presenta como un elemento fundamental en el estilo galdosiano, con quince de los veinticinco *clusters* más numerosos relacionados con este aspecto. Esta relevancia se refuerza, además, si observamos el conjunto de *clusters* identificados en CorXIX. Como se puede observar, solo seis de los veinticinco ejemplos localizados hacen referencia a cuestiones relacionadas con el espacio (*a la puerta de la, de un lado a otro, a un lado y a, a un lado y a otro, un lado y a otro y la puerta de la calle*). Este hecho no solo justifica, sino que parece demandar un estudio detenido como el que aquí se presenta, en el que se aborden los mecanismos empleados por Galdós para definir el espacio en sus novelas.

## 5. ANÁLISIS

Para llevar a cabo el análisis hemos realizado concordancias de los quince *clusters* localizados en CorBPG que contienen referencias espaciales, identificando todos los ejemplos de cada construcción en listas separadas. Esto permite una lectura vertical de los ejemplos (Tognini-Bonelli, 2001: 18), que hace posible, a su vez, identificar patrones recurrentes a lo largo de la producción narrativa de Galdós. Para ilustrar los hallazgos más significativos de nuestro estudio, hemos dividido el apartado analítico en dos grandes bloques. En primer lugar, hemos clasificado los *clusters* en bloques separados según el tipo de referencia espacial que contienen y hemos analizado las funciones principales de cada uno de estos bloques (apartado 5.1). En segundo lugar, nos hemos centrado en cómo Galdós recurre a estas construcciones con referencias espaciales para transmitir movimiento, lo que servirá para reforzar su consabido dominio del espacio a través de un análisis de aspectos que hasta ahora no habían sido descritos —o al menos analizados de forma metódica (apartado 5.2)—.

## 5.1 Clasificación

Los quince *clusters* identificados en CorBPG se pueden clasificar en tres grandes grupos: los que contienen la palabra *puerta*, los que contienen la palabra *calle* y el resto, que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro, de un lado para otro y de una parte a otra*). Que pueda realizarse una clasificación tan clara no parece casual, sino que más bien es el resultado de la existencia de patrones en los que Galdós se apoya para definir el espacio visual y construir su universo ficticio. De hecho, si observamos el uso que Galdós hace de los distintos *clusters* que conforman cada uno de los bloques, advertimos patrones que refuerzan esta tesis, como se detalla a continuación.

### 5.1.1 Las calles

El bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* es el más variado, con ocho ejemplos (*de la calle de la, en la calle de la, casa de la calle de, en medio de la calle, la esquina de la calle, por la calle de la, de la calle de San y a la calle de la*). La aparición recurrente de las calles entre los *clusters* más numerosos refleja la importancia de este elemento en la obra de Galdós. Este hecho se refuerza si tenemos en cuenta la frecuencia relativa de *calle* en CorBPG y CorXIX, siendo de 0,07% en el primero (4674 apariciones totales) y 0,03% en el segundo (2164 apariciones totales). En el género novelesco, las calles son una parte importante del paisaje urbano en la época realista (González, 1998: 32). En el caso concreto de Galdós, el autor recurre habitualmente a estos espacios para situar la acción presentada en un espacio real, de manera que logra un alto grado de verosimilitud en el marco del antedicho paisaje urbano en el que transcurren la mayoría de sus historias. Además de esta sensación de realismo a la que se suele referir la crítica tradicional, la identificación de los *clusters* que contienen la palabra *calle* permite ahondar en el uso que Galdós hace de este elemento desde un punto de vista textual y descubrir

patrones que se repiten a lo largo de la producción del autor canario. El uso más habitual es el de posicionar lugares en los que transcurre la acción mediante su enclave en una vía determinada. Pisos, cuadras, cuartitos, colegios, prisiones, farmacias, tiendas, auditorios, cacharrerías, buñolerías, comercios, pollerías, clubes y sobre todo casas —*casa de la calle* es el sexto *cluster* más habitual en el corpus galdosiano, con setenta y cuatro ejemplos— son localizaciones a las que se suele hacer referencia por su situación en una calle concreta, como se puede observar en el siguiente ejemplo extraído de *La desheredada*, en el que se advierten sendas referencias a las calles en las que se sitúan un comercio y una cacharrería.

*Mi comercio de la calle del Pez se hizo agua una noche para sacarle de la cárcel, cuando aquel feo negocio de los billetes de lotería. La cacharrería de la calle de la Torrecilla se resquebrajó después, y pieza por pieza se la fueron tragando el médico y el boticario, cuando cayó Francisca en la cama con la enfermedad que se la llevó (Pérez Galdós, 1909: 48).*

Este gusto por incidir en la situación de determinados lugares en la ciudad no se advierte en CorXIX —o al menos no con la misma intensidad—. Se trata más bien de un recurso galdosiano, que encaja con su dominio del espacio visual y con el que confiere sensación de realismo a sus universos ficticios.

Un uso análogo se observa con los personajes, lo que refuerza este hábito estilístico. Así, los personajes se identifican frecuentemente por su localización. El carbonero de la calle de la Esperancilla (*Tormento*), las monjitas de la calle de San Leonardo (*Amadeo I*), el prestamista de la calle de San Blas (*Torquemada en la hoguera*) o el guarnicionero en la calle de la Zapatería de Viejo (*El 19 de Marzo y el 2 de Mayo*) son solo algunos ejemplos. En ocasiones se trata de referencias que sirven para construir el universo ficticio, pues se ofrecen detalles que van más allá del personaje. Esto es lo que ocurre en el primero de los ejemplos siguientes, donde el

guarnicionero de *El 19 de Marzo y el 2 de Mayo* se nos describe como un personaje “instalado en la calle de la Zapatería de Viejo” y además se nos ofrecen datos más concretos de la localización (“muy contigua a la de la Sal”). De forma más frecuente, las calles sirven como referencia de identificación de los personajes, es decir, las calles actúan como una suerte de recurso de caracterización. Esto es lo que ocurre con las monjas de la calle de San Leonardo en el segundo de los ejemplos, extraído de *Amadeo I*. Además de como un recurso de caracterización, referencias como la de “la calle de San Leonardo” para identificar a las monjas nos ayudan a su vez a formar el universo ficticio que el autor nos plantea, pues los personajes aparecen frecuentemente presentados como pertenecientes a un punto concreto del mapa de la historia.

*Por fortuna, yo conocía un maestro guarnicionero instalado en la calle de la Zapatería de Viejo, muy contigua a la de la Sal, y resolví dirigirme a él para pedir informes del Sr. Requejo* (Pérez Galdós, 1875a: 130).

*Enterose de ello la Marquesa de Navalcarazo, y queriendo apartar a la pobre niña de todo influjo maléfico, obligó a la madre a ponerla bajo la guardia y custodia de unas monjitas de la calle de San Leonardo* (Pérez Galdós, 1910: 140).

En suma, además de para definir la escena, Galdós emplea las calles de modo referencial, con las que establece conexiones entre lugares y también personajes con enclaves en el marco de la ciudad. Este uso tan particular —y tan habitual, pues es el que se advierte en los usos del término *calle* en las construcciones más comunes en las que se emplea el sustantivo en la producción del autor— supone un hábito estilístico representativo del que se vale para construir su universo ficticio. Este hábito sirve para reforzar el magistral uso que Galdós hace de las calles descrito por la crítica, en el que estas, como centro de la vida urbana,

desempeñan un papel protagonista a través de minuciosas descripciones y su papel protagonista como enclave donde se desarrollan los hechos (Arroyo Díez, 2011: 103).

### 5.1.2 *Las puertas*

Por su parte, los *clusters* que contienen la palabra *puerta* (*en la puerta de la, a la puerta de la, en la puerta del Sol y en la puerta de la casa*) son ante todo ejemplos de punto de emplazamiento. Dicho de otro modo, en el universo ficticio galdosiano las puertas suelen actuar como la referencia en la que se sitúan los personajes y en torno a las que se construye la escena que se nos presenta. Al contrario de lo que ocurre con las calles, la frecuencia normalizada de *puerta* en la obra del canario (3486 ejemplos, lo que constituye un 0,05% del corpus) no es mayor que en la novela realista en general (3253 ejemplos en CorXIX, lo que constituye también un 0,05% del corpus). Sin embargo, el uso tan particular detectado en CorBPG sí que revela un rasgo típico del estilo de Galdós. En concreto, a lo largo de sus novelas es frecuente toparse con referencias a la puerta de la casa, la puerta de la cocina, la puerta de la alcoba, la puerta de la armería, la puerta de la ratonera, la puerta de la iglesia, la puerta de la carnicería, la puerta de la botica, la puerta de la comandancia, etc. como matrices sobre las que se construye la escena. En los fragmentos que incluimos a continuación se muestran dos ejemplos. En el primero, perteneciente a *Fortunata y Jacinta*, Galdós utiliza la puerta de la alcoba de Doña Lupe como punto de referencia para explicar la posición de Fortunata. Sobre la puerta se construye la foto que recibimos como lectores. Algo parecido ocurre en el segundo caso, extraído de *O'Donnell*. A pesar de ofrecérsenos una descripción tanto física como introspectiva de Mita, esta se realiza nuevamente tomando como referencia su posición: sentada en la puerta de la casa. Estos usos encajan dentro del planteamiento que Galdós hace del espacio como recurso con el que lograr un entorno físico realista sobre el que desarrollar la acción.

*Fortunata le examinaba atentamente, sentada lejos del grupo principal, en una silla próxima a la puerta de la alcoba de doña Lupe. Él no se sentó [...] (Pérez Galdós, 1887: 59).*

*Mita, sentada en la puerta de la casa, expresaba con su inmovilidad, el codo en la rodilla, la cara recostada en la palma de la mano, el aburrimiento de una larga espera (Pérez Galdós, 1904: 331).*

Otro uso más específico, y que no ha sido abordado por la crítica especializada, es el que marca la puerta como finalización de un hecho. En los pasajes que aparecen a continuación, pertenecientes a Ángel Guerra y *Miau* respectivamente, se muestran dos usos del *cluster la puerta de la casa* en los que la puerta se presenta no solo como el punto donde se sitúan los personajes, sino como referencia sobre la que se construye el final del episodio que tiene lugar. En ambos ejemplos, la puerta es donde se detienen los personajes para despedirse. Este uso tan concreto se puede añadir al hábito galdosiano de situar la casa donde vive un personaje “de prolegómeno de una escena que va a venir y de prólogo de otros pasajes importantes de la narración” (Arroyo Díez, 2011: 102). No es extraño, como ocurre en los siguientes ejemplos, que, además de resultar un prolegómeno, las referencias espaciales —en nuestro caso la puerta de la casa— sean también un elemento que marca el punto final de la escena.

*Nada contestó Guerra a estas sesudas palabras. Detuviéronse a la puerta de la casa del arquitecto, y se despidieron apretándose cariñosamente las manos, y deseándose una buena noche [...] (Pérez Galdós, 1891: 321).*

*En esto llegaron a la puerta de la casa mortuoria, donde Quintina, después de besuquearle otra vez refregándole la cara, le dejó en*

*compañía de los demás chicos, que ya estaban allí, más de lo que permitían las tristes circunstancias* (Pérez Galdós, 1888: 277).

### 5.1.3 Dos referencias espaciales

Por último, aunque el bloque de los *clusters* con dos referencias espaciales es el menos variado (solo tres ejemplos: *a un lado y otro, de un lado para otro y de una parte a otra*), en él se advierten dos patrones estilísticamente relevantes desde el punto de vista de la construcción del universo ficticio galdosiano. El primero tiene que ver, como es fácil imaginar, con el movimiento. Al existir dos referencias, estas se erigen habitualmente en puntos de salida y llegada de un movimiento, expresado por el verbo —de carácter cinético— con el que se asocian (*andar, correr, ir, mover, pasear, transportar, etc.*). A continuación mostramos dos ejemplos de corte similar, en los que la construcción, además de ayudar a configurar el movimiento en la escena, contribuye a reforzar el carácter ansioso de los personajes. En el primer caso, perteneciente a *Los apostólicos*, *de un lado para otro* se asocia con el verbo *moverse* y nos presenta la intranquilidad de Doña Carlota a través de sus movimientos por la casa. En el segundo ejemplo, por su parte, el *cluster* se asocia con el verbo *ir*, y desempeña una función similar en la proyección de la inquietud de Amparo en *Tormento*. Esta es una de las formas que Galdós emplea para transmitir movimiento utilizando referencias espaciales, junto con las que se explican en el siguiente apartado.

*En pie y moviéndose sin cesar de un lado para otro, altiva, nerviosa, respirando fuerte, Doña Carlota parecía que imaginaba crueldades y violencias impropias de mujer y de princesa* (Pérez Galdós, 1879: 374).

*Iba de una parte a otra de la casa con morbosa inquietud; y en ocasiones veía los objetos del revés, invertidos. Hasta el retrato*

*de su padre tenía la cabeza hacia abajo* (Pérez Galdós, 1874: 115).

Cuando no tienen que ver con el movimiento, los *clusters* con dos referencias espaciales suelen relacionarse con la definición del espacio en el que se desarrolla la escena. Este parece ser un estilema galdosiano en la construcción del universo ficticio que el autor nos plantea, sobre todo por el uso tan peculiar que hace de él. En concreto, la particularidad de este uso se encuentra en la sorprendente frecuencia con la que Galdós utiliza este *cluster* con la visión de los personajes como matriz desde la que construir la escena. En la novela realista en general, muchos personajes tienen la función de mirar, y esta mirada es el recurso empleado por el narrador para insertar descripciones (Zubiaurre, 2000: 24). En el caso de Galdós, como se ha encargado de demostrar la crítica, el espacio se presenta con frecuencia a través del punto de vista del personaje (Arroyo Díez, 2011: 47). En muchos de estos casos se observa el uso de *clusters* con dos referencias espaciales. Con esta estrategia, Galdós focaliza el relato en la mirada de los personajes, lo que hace que, como lectores, presenciemos la escena a través de sus miradas y construyamos la escena en nuestra imaginación. Los casos más claros se advierten en los usos de *a un lado y otro*. En el siguiente fragmento perteneciente a *Misericordia* mostramos un ejemplo de este *cluster*, en el que la mirada sirve como mecanismo de engarce de la descripción en el texto narrativo. Como se puede advertir, Galdós se sirve de la mirada a un lado y otro de Benina para ofrecer, con todo lujo de detalles, la escena que pretende mostrarnos cuando esta sale de casa, desde una curva en forma de zigzag que conduce a la estación de las pulgas hasta “un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río”. Todo depende de la mirada a ambos lados del personaje, responsable de la información que recibimos y la que guía nuestra interpretación, como a veces suele ocurrir en el género novelesco (cf. Garrido, 1993: 220).

*Dando las gracias a la esmirriada, salió Benina, y se fue por toda la calle adelante, atisbando a un lado y otro. Esperaba distinguir en alguno de aquellos calvos oteros la figura del marroquí tomando el sol o entregado a sus melancolías. Pasadas las casas de Ulpiano, no se ven a la derecha más que taludes áridos y pedregosos, vertederos de escombros, escorias y arena. Como a cien metros de la explanada hay una curva o más bien zig-zag, que conduce a la estación de las Pulgas, la cual se reconoce desde abajo por la mancha de carbón en el suelo, las empalizadas de cerramiento de vía, y algo que humea y bulle por encima de todo esto. Junto a la estación, al lado de Oriente, un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río (Pérez Galdós, 1897: 255).*

Estos usos tan específicos, junto a los identificados en los *clusters* que contienen referencias a las calles y las puertas, revelan hábitos estilísticos en la narrativa de Galdós en lo que a la construcción de sus universos ficticios a través del tratamiento de aspectos espaciales se refiere. Un estudio de corpus permite no solo identificarlos sino analizarlos de forma metódica, lo que refuerza algunos de los presupuestos estilísticos sobre los que se cimienta la opinión de la crítica especializada y revela también algunos usos que hasta ahora habían pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario.

## **5.2 Patrones funcionales**

Además de estos usos independientes identificados al clasificar los *clusters* en tres categorías —usos que podríamos asociar al tratamiento que Galdós da a unidades concretas como las calles, las puertas o la

combinación de referencias espaciales—, el conjunto de quince *clusters* identificados también puede analizarse de forma integral, lo que revela mecanismos estilísticos de los que Galdós se sirve para crear efectos que van más allá de la definición de la escena. Estas formas se abordan en este apartado. En concreto, nos centraremos en cómo Galdós utiliza las referencias espaciales para crear sensación de movimiento (apartado 5.2.1) y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones, marcados habitualmente por elementos que definen la escena (apartado 5.2.2).

### 5.2.1 Creación de movimiento

Además de los *clusters* con dos referencias espaciales analizados en 5.1.3, cabe destacar que los que contienen una sola referencia también son empleados por Galdós para crear sensación de movimiento. Como cabría esperar, y al igual que en el caso de los ejemplos que contienen dos referencias espaciales, la constelación léxica (Cantos-Gómez y Sánchez, 2001) de los *clusters* con una sola referencia espacial —la puerta o la calle— empleados para transmitir acción está formada principalmente por verbos que indican movimiento. Por ejemplo, *a la puerta de* se coloca con verbos como *entrar*, *ir* o *desplazarse*. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de estos *clusters* radica en su combinación con otras referencias espaciales. Esta combinación, junto al verbo de carácter cinético que describe la acción, refuerza la sensación de movimiento descrita por el narrador, como se muestra en el siguiente ejemplo de *La Primera República*, en el que, además de con el verbo *recorrer*, la puerta de la calle se combina con la capilla:

*La ideal figura enlutada describió una suave curva para recorrer el camino desde la capilla a la puerta de la calle* (Pérez Galdós, 1911: 120).

Sin embargo, en la creación de sensación de movimiento por parte de Galdós también hay usos mucho más específicos en los que se advierte una sistematicidad que sugiere un estilema galdosiano a la hora de transmitir acción. Es aquí donde entra en juego su dominio del espacio visual y el movimiento, con el que “se prefigura el ritmo cinematográfico” (Arroyo Díez, 2011: 366) que caracteriza su estilo. Desde un punto de vista formal, cuando estos *clusters* se emplean para sugerir movimiento, aparecen en construcciones muy concretas que también ayudan a crear una suerte de movimiento en nuestra mente. En concreto, se trata de proposiciones subordinadas adverbiales de tiempo que aparecen precediendo a la proposición principal y que contienen una referencia espacial, como se describe en la figura 1.

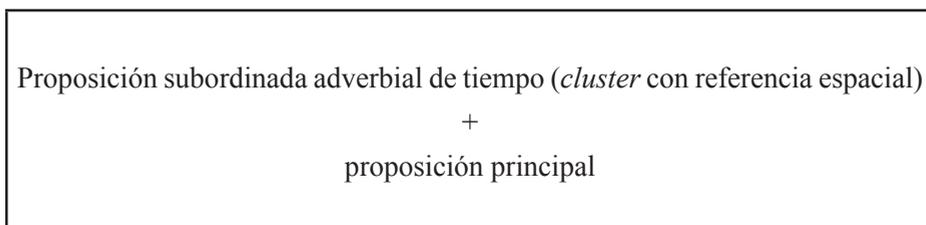


Figura 1. Patrón empleado por Galdós para transmitir sensación de movimiento

Estas proposiciones ayudan a crear una sensación de transición de un punto (proposición subordinada) a otro (proposición principal). Es decir, existe una suerte de desplazamiento en el plano formal —de una proposición subordinada, dependiente de la principal, con la que se enlaza— que refleja el desplazamiento que percibimos en el contenido. No se trata de ejemplos aislados localizados con un *cluster* concreto, sino que aparecen tanto en ejemplos que contienen referencias a las calles como en ejemplos que contienen referencias a las puertas, como se puede observar en los siguientes fragmentos, pertenecientes a *Miau* y *El 19 de Marzo* y *el 2 de Mayo* respectivamente:

*Al entrar en la calle de la Puebla, iba ya Cadalsito tan fatigado que, para recobrar las fuerzas, se sentó en el escalón de una de las tres puertas con rejas que tiene en dicha calle el convento de Don Juan de Alarcón (Pérez Galdós, 1888: 294).*

*Cuando la puerta de la casa se abrió, precipitose la turba en lo interior, bramando de coraje (Pérez Galdós, 1875a: 90).*

Como se puede advertir, la relación de subordinación refuerza el movimiento, pues la dependencia de la primera proposición sobre la segunda crea una suerte de transición que, en el caso oraciones coordinadas o yuxtapuestas, no existiría. Además, el hecho de que sea en la proposición subordinada donde aparece el *cluster* con la referencia espacial y que esta aparezca en posición inicial también fortalece la impresión de movimiento: como lectores, recibimos y procesamos la información relacionada con el espacio en primer lugar, lo que nos permite configurar la escena. Y desde ahí construimos el movimiento. Cabe destacar que estos casos aparecen tanto en fragmentos correspondientes a la voz del narrador —los ejemplos anteriores—, como en boca de los propios personajes, como se puede advertir en la siguiente intervención de Gervasio en *Montes de Oca*:

*—Vas a saberlo. Ayer salíamos de almorzar en casa de Carriquiri, Narciso Ametller, Luis Sartorius y yo... Al volver la esquina de la calle de las Huertas, vimos a tu amiga salir de un coche con Federiquito Nieto, y entrar... ¿sabes ya dónde? (Pérez Galdós, 1900: 178).*

Tradicionalmente, la crítica se ha centrado en los personajes y su relación con el movimiento haciendo énfasis en que son los propios personajes “quienes se desplazan de un lugar a otro creando con su imaginación la visión que el lector ha de percibir de las calles de la ciudad” (Arroyo Díez 2011: 104). Ejemplos como el que acaba de mostrarse

demuestran, además, que los personajes también imprimen movimiento a la narración cuando narran episodios de otros personajes a través de sus intervenciones. El hecho de que esta construcción tan concreta se dé tanto en fragmentos de la voz del narrador como en el discurso de los personajes no hace sino consolidar esta estrategia como un hábito estilístico galdosiano para configurar la impresión de movimiento.

### 5.2.2 *Simultaneidad de acciones*

Por último, las referencias espaciales también son empleadas de un modo muy concreto para crear impresión de simultaneidad entre el discurso de los personajes y sus movimientos. El patrón formal en el que se engarzan estos ejemplos suele ser siempre el mismo: se trata de casos de estilo directo en los que los *clusters* se colocan en la proposición proyectora, encontrándose esta en una posición media que interrumpe el discurso del personaje, como se muestra en el siguiente ejemplo de *El equipaje del Rey José*:

—*Esto es horroroso* —exclamó D. Fernando corriendo de un lado para otro *en la oscura pieza*—. *Que nos fusilen... pero que no nos arrastren, ni nos destrocen, ni nos escupan, ni nos insulten... ¡Piedad, misericordia!* (Pérez Galdós, 1875b: 208).

Estas proposiciones en las que se encuentran los *clusters* se denominan *suspensiones*. Una suspensión puede definirse como “a protracted interruption by the narrator of a character’s speech” (Lambert, 1981: 6). Es un rasgo típico del estilo de Charles Dickens (Newsom, 2005: 556). La utilización sistemática de estas unidades por parte de Galdós parece ser un eco del novelista victoriano y la consabida influencia que ejerció en él (cf. Tambling). Desde un punto de vista estilístico, el uso de suspensiones que incluyen referencias espaciales en CorBPG parece tener que ver con la intención del autor de ofrecer un efecto de sincronía entre

las palabras de los personajes y sus movimientos, pues la función de las suspensiones es la de crear “an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life” (Mahlberg, Smith y Preston, 2013: 40). La suspensión mostrada en el fragmento anterior, por ejemplo, transmite la sensación, en el acto de lectura, de que el movimiento de Don Fernando corriendo de un lado para otro tiene lugar al tiempo que articula sus palabras —que no es sino lo que ocurre en la historia—. Estos ejemplos encajan en la sensación de verosimilitud que Galdós es capaz de crear en la construcción de sus universos ficticios y que el lector llega a percibir como fragmentos de realidad (Gullón, 1980: 59).

En cuanto a su uso, las suspensiones en las que aparecen referencias espaciales se localizan principalmente en momentos de elevada carga emocional. Así lo demuestra el tono exclamativo que suele caracterizar el parlamento del personaje que las acompaña. En el caso del ejemplo anterior, es el verbo de habla (*exclamó*) el que nos lo indica. En otras ocasiones son las propias palabras del personaje las que aparecen entre signos de exclamación, como se muestra en los siguientes extractos de *Vergara* y *7 de Julio*. Estas escenas se caracterizan por una alta intensidad que Galdós refuerza en el plano textual gracias al uso de las suspensiones, construcciones que transmiten sensación de simultaneidad entre las palabras cargadas de sentimentalismo que articulan los personajes y sus acciones.

—*¡Ay, no, no, D. Eustaquio, por Jesús vivo!* —*exclamó ruborizada la señora, en la puerta de la cocina, secando un plato que acababa de fregar—. El pobre ingenio mío no merece tales honores [...]* (Pérez Galdós, 1899: 222).

—*¡Gracias, gracias, mil gracias!* —*dijo galantemente el héroe saludando a un lado y otro—. Pero apartarse, apartarse, señoras*

(Pérez Galdós, 1876a: 216).

Sin embargo, estas suspensiones con referencias espaciales también se advierten en momentos menos emotivos. En tales casos, Galdós suele recurrir a los vocativos como estrategia para acomodar las suspensiones: el personaje que habla interpela a su interlocutor y es esta llamada la que se separa del resto del parlamento a través de la suspensión, como se puede observar en los siguientes ejemplos, pertenecientes a *Napoleón en Chamartín* y *El doctor Centeno* respectivamente. Este parece ser un uso *ad hoc* del vocativo, empleado para poder *suspender* la proposición proyectora que incluye la referencia espacial y crear la antedicha impresión de simultaneidad entre las palabras de los personajes y sus acciones.

—*Gabriel* —dijo deteniéndose en medio de la calle y asomando por el embozo de su capa un dedo con el cual ciceronianamente acentuaba sus palabras—, cuando yo lo digo, sabido me lo tengo [...] (Pérez Galdós, 1876b: 129).

—*Rosa* —dijo D. José, presentándose de improviso en la puerta de la cocina—. Vete a acostar al momento. Es muy tarde (Pérez Galdós, 1883: 273).

Por último, no podemos dejar de mencionar los casos en los que Galdós recurre a suspensiones con referencias espaciales cuando reproduce los pensamientos de sus personajes. Como se puede observar en los siguientes fragmentos de *Fortunata y Jacinta* y *Vergara*, se trata de la misma estrategia: estilo directo y el discurso (mental) del personaje interrumpido por las palabras del narrador (una suspensión), en las que se encuentra una referencia espacial. Aunque la crítica se ha ocupado tradicionalmente de analizar la interdependencia entre el movimiento físico y el proceso mental de los personajes, considerándosela un aspecto distintivo de la novela galdosiana (Arroyo Díez, 2011: 104),

estos casos muestran un marcado patrón formal que arroja nueva luz sobre la interdependencia entre las acciones y los pensamientos de los personajes en el universo galdosiano. En concreto, el hecho de suspender la proposición que introduce los pensamientos y dividir estos en dos ayuda a crear una impresión de simultaneidad entre las acciones de los personajes y los pensamientos de los que nos informa el narrador, lo que contribuye a lograr un mayor grado de realismo en el plano textual.

*—Pero ese tiro, ¿me lo doy o no me lo doy?... No tengo más remedio que dármelo —discurría entrando por la calle de la Magdalena—. Por ninguna parte veo la solución [...] (Pérez Galdós, 1887: 283).*

*—Pero ¿qué reos son esos a quienes tengo yo que auxiliar? —me decía yo, vagando como un demente de una parte a otra con las manos en la cabeza—. ¿Qué delito han cometido para que se les sacrifique inhumanamente? [...] (Pérez Galdós, 1899: 12).*

Desde luego, resulta interesante —y lo que es más importante, estilísticamente significativo— que el uso de suspensiones para crear un efecto de sincronía entre el discurso de sus personajes (ya sea verbal o mental) y sus acciones esté caracterizado por la inclusión de referencias espaciales localizadas en los *clusters* más numerosos identificados en su producción narrativa. Este hecho no hace sino afianzar la relevancia estilística del espacio en la producción del autor, como se viene comentando a lo largo del artículo. Como se ha visto, la construcción de sus universos ficticios se basa, en gran medida, en el uso sistemático de determinadas construcciones. Además de para definir la escena (apartado 5.1), estas construcciones se emplean para transmitir sensación de movimiento e incluso sensación de simultaneidad entre acciones, como acabamos de ver. Los usos de estos *clusters* y sus funciones, algunas de ellas tradicionalmente desapercibidas en la exégesis del autor canario en lo que a su tratamiento

del espacio se refiere, sirven para arrojar nueva luz sobre la maestría de Galdós en la construcción de sus universos ficticios, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

## 6. REFLEXIONES FINALES

En este estudio hemos analizado el valor del espacio como uno de los ejes sobre los que se vertebra la creación del universo ficticio galdosiano. Para ello hemos utilizado un enfoque de estilística corpus. En concreto, el análisis se ha articulado en torno a *clusters* identificados gracias al procesamiento de los textos con un *software* de concordancias (*WordSmith Tools*), que ha revelado patrones tanto formales como funcionales que han pasado desapercibidos para la crítica tradicional. Esta es, precisamente, una de las mayores ventajas de los enfoques de corpus como el que aquí se ha empleado, pues permiten identificar segmentos de texto estilísticamente significativos en los que no reparamos como lectores (ni como críticos), si bien contribuyen igualmente a crear los efectos que percibimos en el acto de lectura. De forma más específica, la metodología empleada ha permitido localizar una serie de *clusters* que contienen referencias espaciales que, además de encontrarse entre las construcciones más empleadas por Galdós en sus novelas, son empleadas con un valor similar a lo largo de su producción. De hecho, ha sido posible clasificar los *clusters* identificados en tres grandes bloques: los que contienen la palabra *calle*, los que contienen la palabra *puerta* y los que contienen dos referencias espaciales. En ellos se advierten funciones similares que ayudan a la construcción de los universos ficticios galdosianos: el bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* (*de la calle de la*, por ejemplo) se emplea habitualmente para identificar, además de lugares, a personajes y así caracterizarlos (el carbonero de la calle de la Esperancilla o el prestamista de la calle de San Blas); los que contienen la palabra *puerta* (*a la puerta de la*, por ejemplo) suelen funcionar, además de como referencias en la que se sitúan los personajes y en torno a la que se construye el universo ficticio, como

punto de finalización de una escena, sobre todo cuando los personajes se despiden; finalmente, los que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro*) se asocian frecuentemente con la mirada de los personajes para que presenciemos la escena a través de sus ojos y construyamos la escena en nuestra imaginación. Además, analizados en conjunto, en el uso de estas construcciones también se han detectado funciones relevantes en lo que a la configuración de los universos ficticios se refiere. Como se ha podido comprobar, Galdós se apoya en las referencias espaciales para crear sensación de movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones.

Todos estos aspectos, en suma, revelan hábitos en el estilo de Galdós que, tal vez por su dispersión en la obra del autor —de más de setenta novelas y casi seis millones y medio de palabras—, no ha sido posible analizar de forma metódica con anterioridad. En este sentido, además de presentar un estudio de la figura de Galdós desde un punto de vista estilístico, este trabajo pretende servir asimismo como muestra de la validez de la estilística de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española y abrir así nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas en la exégesis de autores en este idioma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.

ARROYO DÍEZ, V. (2011). *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- CANTOS GÓMEZ, P. Y SÁNCHEZ, A. (2001). "Lexical Constellations: What Collocates Fail to Tell". *International Journal of Corpus Linguistics* 6.2, 199-228 (también en <https://benjamins.com/#catalog/journals/ijcl.6.2.02can/details> [30/08/2018]).
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ, J. R. (1998). "Nueva meditación del marco: ciudad y literatura en el fin del siglo". *Ínsula* 613, 30-33.
- GULLÓN, R. (1980). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- LAMBERT, M. (1981). *Dickens and the Suspended Quotation*. New Haven: Yale University Press.
- LÓPEZ-LANDY, R. (1979). *Espacios narrativos en la novela de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- MAHLBERG, M. (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2016). "Corpus stylistics". En *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, V. Sotirova (ed.), 139-156. Londres y Nueva York: Bloomsbury.
- MAHLBERG, M.; SMITH, C. & PRESTON, S. (2013). "Phrases in literary contexts: Patterns and distributions of suspensions in Dickens's novels". *International Journal of Corpus Linguistics* 18.1, 35-56 (también en <https://benjamins.com/#catalog/journals/ijcl.18.1.05mah/details> [30/08/2018]).
- MARTÍNEZ CARAZO, C. (2006). *De la visualidad literaria a la visualidad filmica*. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín. Gijón: Libros del Peixe.
- MATZAT, W. (2007). *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1874). *Tormento*. Madrid: Imprenta y Litografía de La Guirnalda. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2000: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tormento--0/> [30/08/2018].

- \_\_\_\_ (1875a). *El 19 de Marzo y el 2 de Mayo*. Madrid: Imprenta de Noguera a cargo de M. Martínez. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-19-de-marzo-y-el-2-de-mayo--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1875b). *El equipaje del Rey José*. Madrid: Imprenta y Litografía de La Guirnalda. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-equipaje-del-rey-jose--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1876a). *7 de Julio*. Madrid: Imprenta de José María Pérez. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/7-de-julio--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1876b). *Napoleón en Chamartín*. Madrid: Imprenta de José María Pérez. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/napoleon-en-chamartin--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1879). *Los apóstólicos*. Madrid: Imprenta y Litografía de La Guirnalda. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-apostolicos--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1883). *El doctor Centeno*. Madrid: Imprenta y Litografía de La Guirnalda. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-doctor-centeno--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1887). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Imprenta de La Guirnalda. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fortunata-y-jacinta-dos-historias-de-casadas--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_ (1888). *Miau*. Madrid: Imprenta de La Guirnalda. Consultada a

partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/miau--0/> [30/08/2018].

- \_\_\_\_\_ (1891). *Ángel Guerra*. Madrid: Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2003: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/angel-guerra--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1897). *Misericordia*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/misericordia--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1899). *Vergara*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vergara--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1900). *Montes de Oca*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/montes-de-oca--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1904). *O'Donnell*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/odonnell--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1909). *La desheredada*. Madrid: Librería de Perlado, Páez y Compañía. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-desheredada--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1910). *Amadeo I*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amadeo-i--0/> [30/08/2018].
- \_\_\_\_\_ (1911). *La Primera República*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.

- Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-primera-republica--0/> [30/08/2018].
- SCOTT, M. (2013). *WordSmith Tools Manual. Version 6.0*. Liverpool: Lexical Analysis Software.
- \_\_\_\_ (2016). *WordSmith Tools version 7*. Stroud: Lexical Analysis Software.
- STUBBS, M. (2005). “Conrad in the computer: Examples of quantitative stylistics methods”. *Language and Literature* 14.1, 5-24 (también en <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0963947005048873> [30/08/2018]).
- TAMBLING, E. (2013). “Dickens and Galdós”. En *The reception of Charles Dickens in Europe*, M. Hollington (ed.), 191-196. Londres: Bloomsbury.
- TOGNINI-BONELLI, E. (2001). *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- ZORAN, G. (1984). “Towards a Theory of Space in Narrative”. *Poetics Today* 5.2, 309-335.
- ZUBIAURRE, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.

Recibido el 14 de marzo de 2018.

Aceptado el 4 de septiembre de 2018.

**POESÍA Y ESPACIO.**  
***ELLA, LOS PÁJAROS, DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS***

POETRY AND SPACE.  
OLVIDO GARCÍA VALDÉS'S *ELLA, LOS PÁJAROS*

**Marta PLAZA VELASCO**

Universidad de Vilnius

marta.plaza@flf.vu.lt

**Resumen:** El objetivo del artículo es analizar la semiótica del espacio en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés. El artículo empieza con una breve aproximación general a este poemario en la que se presentan sus aspectos más significativos y se evidencia la importancia del espacio en él. A continuación se lleva a cabo un análisis formal exhaustivo de la construcción del espacio en este conjunto de poemas a partir del que se extraen algunas conclusiones en relación a los procesos de significación del espacio en el texto poético.

**Palabras clave:** Espacio. Semiótica. Poesía. *ella, los pájaros*.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the semiotics of space in *ella, los pájaros* by Olvido García Valdés. The article begins with a brief general approach to this collection of poems that introduces its most significant aspects and evinces the importance of space. After we carry out an exhaustive formal analysis of the space construction in this book of

poems, from which we draw some conclusions about the space meaning processes in the poetic text.

**Key Words:** Space. Semiotics. Poetry. *ella, los pájaros*.

## 1. INTRODUCCIÓN

En un momento de su entrevista con Olvido García Valdés (publicada en la revista *Minerva* en 2010), Esther Ramón sugería que en la poesía de la autora parece darse una preeminencia de la espacialidad por encima de la temporalidad: “como si la espacialidad tomase preeminencia sobre la temporalidad, o como si tuvieras el privilegio de contemplar, como un fondo, por detrás de la mutabilidad constante del tiempo, el puro espacio” (2010: 70). La poeta contestaba: “No sé, seguramente tiene que ver con el mecanismo de la atención, que [...] es producto de cierta pasividad en la que la cosa, lo que está ahí [...], crece y te absorbe por completo; y, sí, tal vez esa fijeza [...] resalta la dimensión espacial” (Ramón, 2010: 70). Este rasgo de la escritura de Olvido García Valdés, que en la entrevista parece ser sugerido y reconocido solo como posibilidad o contingencia, en nuestra opinión, se cumple de manera manifiesta y contundente en el poemario *ella, los pájaros*. Por esta razón, resulta un texto muy útil para reflexionar sobre poesía y espacio.

El objetivo de este artículo es analizar la semiótica del espacio en este libro de poemas. Ahora bien, dado que podría considerarse que un estudio íntegro de esta cuestión tendría que comprender tanto el análisis del espacio *de* la poesía (la propia poesía o la escritura como espacio), como el análisis del espacio *en* la poesía (el espacio ficcional que se construye en los poemas y que puede adquirir diferentes funciones, múltiples significados, etc.), resulta conveniente precisar un poco este objetivo y matizar que, aun teniendo en cuenta que probablemente sea imposible separar del todo

estas dos cuestiones, nuestro análisis pretende centrarse principalmente en la segunda. Nos interesa el espacio en tanto elemento del texto literario de carácter semiótico, es decir, “el espacio como productor de significado” (Palma Castro et al., 2017: 1), como un “importante aspecto de la construcción del significado poético” (García Berrio, 1994: 523). Así, vamos a partir del análisis de la construcción espacial en *ella, los pájaros* para indagar en las formas de significación del espacio en la poesía.

La metodología que vamos a emplear es múltiple y heterogénea: vamos a utilizar determinadas herramientas críticas de la estilística y el comentario de texto; vamos a recurrir a diferentes estudios sobre Olvido García Valdés y su poética (como textualidad en la que el libro se inserta); acudiremos a diferentes estudios teóricos sobre literatura y espacio provenientes de la teoría literaria del ámbito hispánico; por último, también pondremos en juego algunos conceptos e ideas de la crítica como sabotaje de Manuel Asensi.

La edición del *ella, los pájaros* que utilizamos es la recogida en las poesías reunidas de la autora *Esa polilla que delante de mí revolotea* (García Valdés, 2008: 71-112).

## **2. *ELLA, LOS PÁJAROS* O LA REALIDAD EXTRAÑADA E INNOMBRABLE**

Para contextualizar el análisis de la espacialidad, comenzaremos realizando una breve aproximación general a *ella, los pájaros*. El primer elemento del título, *ella*, nos sitúa ya desde el principio ante un sujeto femenino, y, por tanto, ante la experiencia de la(s) mujer(es). El segundo elemento, *los pájaros*, nos remite a la naturaleza, seleccionando de ella la imagen de los pájaros. Entre ambos elementos encontramos una coma, y esta yuxtaposición —procedimiento habitual en la poesía de Olvido García Valdés (García Valdés, 2008: 434) y que va a ser recurrente a lo largo de todo el libro— no aclara cuál es la relación entre ambos, la deja abierta a diferentes interpretaciones y asociaciones. El título, por tanto,

selecciona algunos elementos y nos adelanta ya mucha información sobre el libro: el punto de vista que va a asumir (el de la mujer), el espacio que va a construir (la naturaleza) y el procedimiento principal del que se va a servir (la yuxtaposición).

El libro está compuesto por treinta y ocho poemas que aparecen sin título ni numeración, separados por un símbolo con forma de hoja que sirve para marcar el final del poema. Este símbolo cumple una función importante porque, muchas veces, los poemas no empiezan con mayúscula inicial y tampoco tienen puntuación final<sup>1</sup>; además, en la mayoría de los casos, en el nivel del significado, también el principio y el final son abiertos; e incluso, en los casos más radicales, también quedan inconclusos en el nivel sintáctico. Por tanto, sin esa ayuda gráfica, en ocasiones, al lector le resultaría difícil distinguir donde termina un poema y empieza el siguiente. Por otra parte, los poemas, en principio, no parecen seguir ningún orden reconocible, ni en relación a la temática, ni a la forma, ni a un cierto desarrollo narrativo, etc. Sin embargo, sí que hay algo que se expresa a través de esa disposición concreta de los poemas, de modo que no podríamos hablar tampoco de una ausencia de orden ni de una organización aleatoria (de hecho, una lectura atenta del poemario nos revelará que sí que hay una estructuración consciente). Parece tratarse de algo así como la adaptación a la poesía del recurso narrativo de la captación fragmentaria que encontramos en novelistas como Joyce o Faulkner —es Antonio Ortega quien ha señalado la utilización de este procedimiento en *ella, los pájaros* (Yagüe, 2003: 7)—. Todas estas razones han llevado a críticos como el propio Antonio Ortega, Concha García o Pilar Yagüe a afirmar que, en realidad, *ella, los pájaros* puede ser considerado en su totalidad como un único poema, “un largo poema [...] que va construyendo su reflexión con el ensamblaje de lo que las distintas percepciones o vivencias designan” (Yagüe, 2003: 7).

No es fortuito que se hable de percepciones, puesto que los poemas

---

<sup>1</sup>La ausencia de título, de puntuación final y de las mayúsculas iniciales son otros recursos típicos de la autora (Yagüe López, 2009; García Valdés, en Armada, 2014).

de *ella, los pájaros* suelen partir siempre de una percepción de la realidad (y no se trata solo de observaciones o percepciones visuales, sino también olfativas, táctiles, auditivas, etc.) a partir de la que surge la reflexión<sup>2</sup>. En ocasiones, se trata de descripciones: en su mayoría, descripciones de la naturaleza; una descripción de la casa; en varias ocasiones, de ambas; y, en una ocasión, de una persona. Otras veces encontramos transcripciones de conversaciones. Por último, también encontramos descripciones de acciones cotidianas u otras situaciones. En cualquier caso, estas percepciones funcionan siempre como detonante del pensamiento, y estas reflexiones a veces son explicitadas en los versos y otras veces son solo sugeridas, siendo al lector a quien le toca seguir las asociaciones generadas por el poema.

A través de estas descripciones, diálogos, pensamientos, etc. se dibuja un espacio concreto, que es el espacio natural, que ya desde el título aparece sugerido a través de la imagen de los pájaros (que se presenta como una especie de símbolo de ese espacio —aunque, como comentaremos, no resulta del todo correcto hablar de símbolo aquí—). Sin embargo, sería más adecuado hablar del espacio rural, puesto que no solo encontramos descripciones de la naturaleza sino que también aparecen otros lugares de ese espacio como la casa (que remite a la casa de la infancia como espacio del recuerdo al que se vuelve), el huerto o la fábrica. Este mundo rural aparece como un espacio en ruinas que se contrapone (o sería mejor decir yuxtapone) a un espacio urbano que también se apunta en alguno de los poemas. Así, el espacio adquiere en *ella, los pájaros* un protagonismo y una importancia fundamentales, y a analizarlo dedicaremos los siguientes apartados.

Los temas que aparecen son muchos y variados: la naturaleza, la

---

<sup>2</sup> Nos encontramos ante una poesía que es reflexiva (Yagüe López, 2003: 12; Canteli, 2013: 34), autorreflexiva —puesto que el arte, la poesía y el lenguaje son temas recurrentes— y que, además, invita a la reflexión (Ugalde, 2012: 273). Una técnica muy común en la poesía de Olvido García Valdés es que muchas veces los poemas comienzan con anécdotas o un momento de observación de la realidad y estas anécdotas y observaciones funcionan como punto de partida de la reflexión (Yagüe López, 2003: 6; 2009).

crudeza de la vida rural, el recuerdo de la infancia, el amor, la vejez, la muerte, la muerte de la madre, la soledad, etc. Sin embargo, encontramos un elemento común que parece atravesar todos los poemas, que es la sensación de extrañeza ante la realidad, que se explicita en el segundo poema y se identifica con la imagen de los pájaros: “qué extraños los pájaros” y “todo es extraño / como pájaros” (García Valdés, 2008: 74). La extrañeza ante la realidad es un tema recurrente en la poesía de Olvido García Valdés<sup>3</sup>, que respecto a *ella, los pájaros*, ha sido señalado por Miguel Ángel Ordovás (1999: 6) y Antón Castro (1999: 3). Esta sensación de extrañeza aparece acompañada siempre por un sentimiento de tristeza, vacío y desamparo.

En la representación de este extrañamiento juega un papel fundamental el trabajo con el lenguaje, que es un aspecto importante de la poesía de García Valdés que, en *ella, los pájaros*, se da de una manera intensa y radical. A pesar de tratarse de poemas breves y depurados al máximo y de que el léxico empleado es bastante sencillo, el significado de los poemas parece las más de las veces inaccesible. La causa de esta dificultad se encuentra en ese trabajo formal, que se sirve de tres recursos principales: la supresión, la yuxtaposición y la dislocación sintáctica. Mediante esta experimentación lingüística, el poemario proyecta una nueva línea de reflexión: la dificultad o incapacidad del lenguaje para expresar la realidad. Esta doble línea de significación de *ella, los pájaros* ha sido también señalada por otros críticos como Ortega (Yagüe López, 2003: 7); Ordovás (1999: 7) o Víctor Angulo de las Heras (1999: 15). De esta manera, lo que parece representar este poemario es el extrañamiento que experimenta la sujeto<sup>4</sup> ante la realidad y la consecuente incapacidad

---

<sup>3</sup>La extrañeza o el extrañamiento de la realidad es un tema fundamental en la escritura de la autora a la que hacen referencia prácticamente todos los estudios sobre su obra que hemos consultado (remitimos al lector a los trabajos reseñados en la bibliografía final) y que es comentada también por la propia autora en diversos lugares.

<sup>4</sup>Somos conscientes de que este “la” es incorrecto gramaticalmente pero aún así lo utilizamos aquí para hacer hincapié en que en *ella, los pájaros* encontramos una voz poética en femenino y que el poemario asume la perspectiva de la(s) mujer(es) (que a lo largo del poemario van a ser sujeto de la enunciación, interlocutoras y personajes) —se trata de otro rasgo de la poesía de Olvido García Valdés (Ramón, 2010: 70; Ordovás, 1999: 8;

del lenguaje para expresar esa realidad extrañada.

### 3. CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN *ELLA, LOS PÁJAROS*

Hemos señalado que casi todos los poemas de *ella, los pájaros* parten de una percepción que funciona como detonante del pensamiento y a través de las descripciones de estas percepciones se dibuja un espacio que acaba convertido en un elemento fundamental del libro. Así, Ordovás señala que: “Precisamente la naturaleza [...] es sobre la que están contruidos los versos” (1999: 7).

En efecto, el espacio que se dibuja es un espacio natural. A lo largo de los poemas encontramos múltiples referencias a árboles (almendros, sauces, laurel, etc.), plantas (cardos, mimosa, maíz, geranio, cebada, hierbas...), flores (las del almendro, rosas, girasoles, geranios y clavelinas, y otras flores), frutos (piescos y nisos), pájaros (tordos, gorriones, alondras, abubilla, jilguero y lavanderas, cigüeñas, palomas, ruiseñor y pavo, cuervos, halcones, vencejos y colirrojos, y collalbas) y otros animales (perros, un gato, insectos...). Además, aparecen descritos o sugeridos diferentes lugares y elementos de la naturaleza: caminos, un puente, un río y su orilla, campos, la tierra, las piedras, el valle, etc. Asimismo, aparecen algunas referencias a distintos momentos del día (amanecer, mañana, atardecer y noche) y a diferentes circunstancias climatológicas (lluvia, frío, tormentas, viento y calor).

Ahora bien, los poemas, además de la naturaleza, dibujan también otros lugares, de tal forma que más que de espacio natural, sería necesario hablar de espacio rural. Entre estos otros lugares, el más importante por su presencia y significación es, sin duda, la casa, que aparece en once poemas. Bien sea descrita desde fuera o desde el interior, la casa aparece como un espacio en ruinas o en proceso de deterioro, y vacío y silencioso, en progresivo abandono. Junto a la casa, formando parte de ella, aparecen

---

Yagüe, 2003: 2) —.

también referencias al patio y al huerto. Esta casa con su huerto y sus patios se presenta como un espacio familiar y asociado a la infancia, un lugar al que se vuelve o que es recordado —de hecho, muchas veces no está claro de si se trata de un espacio real o soñado—.

La representación de la casa como espacio familiar queda evidenciada en dos poemas. En “[En este lugar es sobrio el color]”, en un momento, se describen dos retratos de mujeres y la descripción empieza así: “En casa, en la pared, / hay dos mujeres” (García Valdés, 2008: 77). Esa ausencia de artículo delante de casa, expresión que se utiliza para hablar de la propia casa, nos indica que estamos en el ámbito propio o familiar. También en el poema [Una paloma tiene], el pronombre posesivo es un indicio de ello: “Viene volando / de la casa de enfrente / hasta el tejado de la nuestra” (García Valdés, 2008: 84).

La asociación de la casa con la infancia, aunque se percibe a lo largo de todo el poemario, se hace especialmente evidente en “[Verde. Las hojas de geranio]” (García Valdés, 2008: 88). En este poema no se hace referencia explícita a la casa, pero esa referencia a las hojas del geranio nos sitúa en el huerto de la casa. El poema comienza con la descripción de ese huerto, una descripción muy visual y en presente, que funciona como detonante del recuerdo (marcado por el uso del imperfecto: “mirabas”, “decías”, “apoyaba”, “escuchaba”, “me llamabas”). Que se trata de un recuerdo de la infancia queda evidenciado en los versos “Al caminar / apoyaba mi sien contra la tuya” (García Valdés, 2008: 88), imagen importante que aparece también en otro poema y que parece hacer referencia a cuando, de niña, la madre la llevaba en brazos.

Por último, respecto a la ambigüedad que se da en la presentación de la casa entre realidad o sueño, habría que señalar que, por una parte, encontramos momentos en los que se señalan acciones muy concretas de la sujeto lírica en la casa que remiten a la presencia real de la voz poética en ella. Por ejemplo: “Te hablo, anciana, o hablo para mí, / [...] mientras coloco en una jarra / unas ramas de almendro; / las cogí hace tres años, pero no se han podrido / ni han caído las flores” (García Valdés, 2008: 74)

y “Vi la casa y el deterioro / de la casa. Tomé de ella / la piedra de afilar / que estaba sobre el mármol / antes de irme” (García Valdés, 2008: 110). Pero, por otra parte, en otros lugares la casa aparece evidentemente como un espacio evocado. Así, en el siguiente ejemplo, la voz poética se sitúa en un principio fuera de la casa, mirándola desde arriba, y su visión parece provocar el recuerdo de una conversación: “La casa había ido / poco a poco derrumbándose / desde arriba lo vi // no te vayas, dame / un vaso de agua, dices” (García Valdés, 2008: 94). Además, hay que tener en cuenta que ya desde el segundo poema se sugiere que esa situación dialógica con el “tú” que aparece aquí, y que se da en diferentes poemas a lo largo de todo el poemario, es un recuerdo. También en el poema “[hace viento]” encontramos la misma situación, e incluso encontramos una insinuación explícita de que nos encontramos en el ámbito del sueño: “entras, riegas las plantas, / quitas las hojas secas; / toda la casa / es silenciosa, como si soñáramos” (García Valdés, 2008: 109).

Además, la casa es un espacio que tal vez se relaciona con el punto de vista en femenino que el poemario adopta, como señala Angulo de la Heras: “Desde el espacio limitado de la casa al que frecuentemente se ha asociado a la mujer, sus personajes femeninos han tenido que imaginarse una realidad exterior” (1999: 13). Otros espacios o elementos del mundo rural que aparecen en el poemario son una fábrica (también abandonada), carreteras comarcales y antenas. Incluso, en dos ocasiones, se nos proporciona una vista completa del pueblo. En el poema “[te busco por calles]” se nos presenta un pueblo en decadencia donde no parece haber posibilidad de comunicación: “Te busco por calles / de casas en ruinas y olor acre, / no hay timbres ni nombres” (García Valdés, 2008: 103). En el siguiente poema, “[cuando ya no hay sol]” (García Valdés, 2008: 104), se describe el pueblo y los alrededores al atardecer y también se hace referencia al deterioro (“el almendro en el palomar derruido”).

Frente a este espacio rural, se dibuja en algunos de los poemas, o mejor dicho casi se adivina, el espacio urbano, la ciudad. En concreto son cuatro los poemas que hacen referencia a la ciudad, todos ellos bastante

cercanos en el poemario. El primero es “[Una piedra en la mano]” (García Valdés, 2008: 79), en él el tacto de una piedra es asociado al sonido del afilador en la ciudad. El segundo de ellos comienza con dos estrofas que yuxtaponen dos reflexiones de la voz poética sobre su cotidianidad, situando esta en la ciudad con la alusión al cine: “A menudo en el cine / me parece oír lluvia azotando el tejado” (García Valdés, 2008: 81). El tercer poema que está situado en la ciudad es “[Hago gestos distintos]” (García Valdés, 2008: 83), en él encontramos mencionadas las calles y una cafetería. El último es “[Tras el cristal, se desconoce]”, donde tras un desdoblamiento de la voz poética que se dirige a un “tú” que es su reflejo en el espejo, encontramos la siguiente reflexión: “[...] Barrios / se hacen poblados peligrosos / por la noche, hay humaredas, / rostros cetrinos junto a fuegos” (García Valdés, 2008: 85).

La figuración de este espacio urbano tampoco es positiva, al contrario, se asocia a la soledad, al frío —“Cuando voy a trabajar es de noche, / después amanece poco a poco, / hace mucho frío aún” (García Valdés, 2008: 81)—, al miedo —“Me encojo, / como si alguien fuera / a tirarme una piedra” (García Valdés, 2008: 83)—, al desamparo —“como si no hubiese lugar / donde guarecerse” (García Valdés, 2008: 81)—, la miseria —“la miseria, / su sonido, / cristalino” (García Valdés, 2008: 79)—, la pobreza (con esa imagen de la página 85 de los vagabundos alrededor del fuego), el peligro — “[...] Barrios / se hacen poblados peligrosos” (García Valdés, 2008: 85)—, etc. Sin embargo, a diferencia del espacio rural, muchas veces asociado al recuerdo o al sueño, el espacio urbano se asocia en todos los casos al presente: “oigo” (García Valdés, 2008: 79); “Cuando voy a trabajar”, “amanece”, “hace mucho frío”, “me parece oír” (García Valdés, 2008: 81); “Hago gestos”, “titubeo al cruzar”, “me siento”, “observo”, “me encojo” (García Valdés, 2008: 83) y “hay humaredas” (García Valdés, 2008: 85).

Hay muchos aspectos interesantes que comentar sobre la construcción del espacio en el poemario. En primer lugar, hay que señalar que la representación de la naturaleza, el mundo rural y la casa en *Ella, los pájaros*

resulta extraña porque se aleja de los tópicos tradicionales y resulta ambigua. Si bien las descripciones de la naturaleza son de una gran belleza y representan una naturaleza serena, al mismo tiempo estas imágenes transmiten un sentimiento negativo, de soledad, tristeza e inquietud. La propia autora ha hecho referencia a estas sensaciones contradictorias relacionadas con la contemplación de la naturaleza, que evoca al mismo tiempo la serenidad y la violencia (Ramón, 2010: 71), que provoca a la vez goce y dolor (Yagüe López, 2009), etc. De este modo, nos encontramos ante una naturaleza extraña e inquietante, y un mundo rural en ruinas y que, pese a ser asociado a la familia y a la infancia, no aparece como un lugar acogedor y protector, sino que, muy al contrario, no ofrece ningún consuelo:

*en la casa*  
 [...] *nadie habla*  
*no consuela*  
*el campo ni la luz*  
*vacío el lugar del aceite* (García Valdés, 2008: 111).

Llama especialmente la atención el distanciamiento de los tópicos tradicionales en la figuración del espacio de la casa. Gaston Bachelard (1998: 34-37, 124-125) ha estudiado en profundidad la imagen de la casa y señala que se asocia al inicio de la vida (que comienza encerrada, acurrucada y protegida), a la experiencia primitiva del ser (que es una experiencia de bienestar), de modo que la casa se presenta, por una parte, como cosmos o universo, y por otra, como lugar de protección. Además, Bachelard también llama la atención sobre la relación de la casa con el recuerdo y con la infancia, con el ensueño y con la imagen del nido o la guarida del animal como refugios primitivos. Asociaciones y comparaciones que, de una manera u otra, actualizan y potencian ese valor positivo de protección y felicidad de la casa. En este sentido, el hecho de que en *Ella, los pájaros* la casa aparezca asociada efectivamente al recuerdo, al sueño, a la infancia y al nido, contribuye a aumentar el efecto de tristeza y extrañeza que pro-

duce la representación de la casa como ese espacio en ruinas, en proceso de deterioro y abandono, vacío y silencioso; en definitiva, como un espacio de desprotección y desamparo. En cualquier caso, hay que señalar que esta figuración de la casa en parte tiene que ver con el hecho de que, como apunta la autora, en “este libro en concreto se hace eco de la muerte de la madre” (Ramón, 2010: 70).

Por otra parte, el poemario nos sorprende porque, a pesar de la aparente falta de ordenación de los poemas, una lectura atenta nos revela que, en su descripción de la naturaleza, el poemario sigue su misma estructura cíclica, esto es, el orden de las estaciones del año, ya que a medida que avanzan los poemas se aprecia una evolución desde el otoño al invierno, luego a la primavera y el verano, para acabar de nuevo en el otoño.

Así, los primeros poemas se sitúan en mitad del otoño: “O de pronto paseo / cerca de un puente, es finales / de octubre” (García Valdés, 2008: 75). Enseguida los versos van dando paso al invierno: primero un invierno evocado —“pero yo amo la pureza / del silbido del tordo, / sobre todo en invierno; / están en las antenas / un poco alicaídos o barbudos / y silban en el aire / transparente. La tierra / entonces es marrón / y ni sauces ni almendros / tienen hojas” (García Valdés, 2008: 77-78)—, que después se hace presente a través de las plantas —“mimosa de febrero” (García Valdés, 2008: 80)— o del frío —“Ella dice: mi hija / tiene sabañones, casi / no puede calzarse. / Pero antes era peor, / yo me acuerdo / de llevar la mano vendada / todo el invierno” (García Valdés, 2008: 87)—. Un poco más adelante encontramos una referencia muy concreta al comienzo de la primavera: “miro los campos / comienzo de la blanca primavera” (García Valdés, 2008: 93); junto a otras: “Las flores de algunos árboles / recién brotadas” (García Valdés, 2008: 95). Después de la primavera, llega el verano, anunciado por los pájaros —“vacío de los patios, / [...] se han ido los vencejos, / tampoco colirrojos, / se ven” (García Valdés, 2008: 99), ya que cuando hay vencejos es en primavera-verano y también los colirrojos suelen estar en el norte de España en verano (SEO/BirdLife y Fundación BBVA, 2008)—, el calor —“cocida, / humea la tierra, / su costra dora-

da, marrón” (García Valdés, 2008: 100)—, las flores —“Viento, geranios, clavelinas / pequeñas y olorosas / en el huerto sombrío. / [...] Lacias, extensas rosas / abiertas al calor” (García Valdés, 2008: 102)— o la cosecha —“cuando el verde de la cebada / se recobra, los cardos / se elevan” (García Valdés, 2008: 104)—. Y después poco a poco vuelve el otoño, que se evidencia por el amarillo de los campos —“Los campos amarillos devuelven con violencia / lo que se pone en ellos. Lo sé / ahora que solo me devuelven amarillo” (García Valdés, 2008: 107)—; los pájaros —“[...] Las collalbas / se orientan hacia el valle / esbeltas como pájaros de piedra / marroquíes. Hace calor” (García Valdés, 2008: 107)—; la collalba, que es un pájaro cuya máxima presencia en España es a finales de septiembre y principios de octubre (SEO/BirdLife y Fundación BBVA, 2008); los árboles —“tiempo del laurel, hierbas demasiado altas” (García Valdés, 2008: 108); “[...] oscuro / laurel [...]” (García Valdés, 2008: 110)—, ya que es a principios de otoño cuando maduran los frutos del laurel (D’Alessandro, s.f.); la falta de luz —“Siesta del verde, ahogo / de luz húmeda y baja” (García Valdés, 2008: 110)—, y, por último los frutos de otoño-invierno y las hojas que se caen —“[...] En el huerto, piescos y nisos, / sus huesos rojos, el tacto, / hojas que vibran” (García Valdés, 2008: 110)—.

Hay que señalar, no obstante, que estas referencias temporales no nos hablan de un desarrollo cronológico o narrativo, sino que aparecen de alguna manera como rasgos espaciales, como un aspecto más de ese espacio natural que es cíclico, produciéndose así una ruptura de la distinción entre espacio y tiempo, o tal vez deberíamos decir una fusión de ambos, que genera extrañeza.

Esta fusión entre espacio y tiempo también se da en la asociación del espacio rural con la infancia y de la ciudad con el presente de la voz poética, que ya hemos comentado. Este aspecto de *ella, los pájaros* ha sido evidenciado por la crítica; por ejemplo, Angulo de las Heras señala que la dualidad espacial (el *escenario* rural y el urbano) remite a “la oposición entre el niño y el hombre” (1999: 14), aunque deberíamos puntualizar, por una parte, que creemos que sería más adecuado hablar de la niña y la mujer

y no procedería aquí la utilización del masculino como género neutro y, por otra, que no estamos del todo de acuerdo en que en este poemario se pueda hablar del espacio simplemente como un escenario, de hecho Pilar Yagüe llega a afirmar que en la poesía de Olvido García Valdés la naturaleza no aparece como decorado, sino como “presencia real, presencia donde lo real se expresa” (Yagüe López, 2009). Resulta necesario volver a llamar la atención sobre el hecho de que precisamente esta vinculación entre el espacio natural-rural y la infancia contribuye a que resulte más chocante ese sentimiento de tristeza, vacío y desamparo que se expresa a través del espacio. Este sentimiento negativo que invade tanto los lugares como a la sujeto se expresa fundamentalmente a través del léxico y de las imágenes, y queda condensado en los siguientes versos: “Tampoco hay nido / en los ojos abiertos / de quien acaba de nacer” (García Valdés, 2008: 76).

Otro aspecto que nos gustaría comentar tiene que ver con la forma en que se realizan las descripciones del espacio. En la poesía de Olvido García Valdés la descripción cumple un papel importante —“Amo [...] los poderes de la descripción” (García Valdés, 2008: 431)— hasta tal punto que la autora considera su escritura realista, en el sentido de literal, que representa lo que está ahí (García Valdés, 2008: 434). Después de la exposición que acabamos de realizar sobre la construcción del espacio en *ella*, *los pájaros*, no podemos dudar de que esto es así. Sin embargo, aunque sí podemos considerar que nos encontramos ante una poesía realista en ese sentido, difícilmente podríamos afirmar que las descripciones que aparecen en los poemas lo son, ya que no se trata de descripciones objetivas, sino que están profundamente marcadas por la subjetividad. Hemos evidenciado y demostrado que casi todos los poemas parten de una percepción, siendo el sujeto de esas percepciones el sujeto de la enunciación, un “yo” (en femenino) que aparece explícito o implícito en todas las composiciones del poemario. Por tanto, no se trata de descripciones de la realidad o del espacio, sino de descripciones de la percepción de esa realidad por parte del sujeto. En su mayoría se trata de observaciones o percepciones visuales, pero también encontramos abundantes percepciones auditivas,

táctiles y olfativas. Es decir, nos encontramos ante descripciones intensamente sensoriales, que parten de los cinco sentidos (en realidad cuatro, porque el gusto parece estar ausente).

El sentido de la vista es el más presente y, de hecho, en bastantes poemas la voz poética se presenta como sujeto que observa: “A veces, / al caminar, / me siento y las miro” (García Valdés, 2008: 73); “me miras desde lejos. / Yo te miro a ti, escucho / tu relación de nombres” (García Valdés, 2008: 76); “[...] Me siento / en un café, observo los rostros / de otras mujeres” (García Valdés, 2008: 83); “Suelo verla en el borde / caminando despacio” (García Valdés, 2008: 84); “cruzo los campos, / miro la masa de árboles, / frente a la casa, en la noche” (García Valdés, 2008: 108); etc. Esto hace que nos encontremos ante descripciones muy plásticas, como en los siguientes ejemplos:

*En este lugar es sobrio el color  
de los pájaros  
[...]  
Bosques de cardos  
invaden las cunetas, enormes,  
de muchas variedades y formas.  
Me gustan  
los que al final del tallo  
—sólo una varilla delgada—  
abren su botón de luz  
[...] Esa luz  
[...] La tierra  
entonces es marrón [...]* (García Valdés, 2008: 77-78).

*Una paloma tiene  
la cara interna de las alas  
amarilla,*

*amarillo de azufre  
o amarillo limón, según la luz [...] (García Valdés, 2008: 84).*

O los poemas “[Estiró el brazo y la mano]” (García Valdés, 2008: 92) y “[cuando ya no hay sol]” (García Valdés, 2008:104), que constituyen una descripción muy visual de una mujer el primero, del pueblo en el atardecer el segundo. Esta plasticidad es una de las muchas razones que relacionan la poesía de Olvido García Valdés con la pintura<sup>5</sup>, relación que se hace especialmente evidente en este poemario en algunas descripciones de corte surrealista, que parecen verdaderos cuadros:

*Algunas piedras  
se vuelven transparentes  
con el sol, casi  
transparentes. [...]  
Algunas almacenan luz,  
pulidas y cerradas,  
como si fueran vivas. [...] (García Valdés, 2008: 73);*

*Las flores de algunos árboles  
recién brotadas  
son como caracoles  
verdes, árboles invadidos  
de infinitos gusanos,  
levedad de materia (García Valdés, 2008: 95).*

Relacionada con la percepción visual y esta plasticidad, hay que señalar la importancia de la luz, otro de los elementos fundamentales en la poesía de la autora (Ramón, 2010: 70; Yagüe López: 2009). La palabra “luz” aparece explícitamente en doce poemas y es sugerida también en

---

<sup>5</sup>La utilización de este lenguaje plástico o pictórico es apuntada por Yagüe (2003: 5), Marcos Canteli (2013: 34) y Castro (1999: 4).

otros. A veces se trata de “la luz lechosa de la mañana” (García Valdés, 2008: 82), otras de la “luz húmeda y baja” (García Valdés, 2008: 110) “del atardecer, palidísima” (García Valdés, 2008: 112) y otras de “la luz gris de la tormenta” (García Valdés, 2008: 88). En ocasiones, se trata de una luz que es metáfora —por ejemplo, del sol reflejado en las piedras (García Valdés, 2008: 73) o de la flor del cardo (García Valdés, 2008: 77)—; en otras, de una luz ausente —“no hay nada, no hay nada ya / de luz” (García Valdés, 2008: 80)—; en otras, de un componente de la percepción (García Valdés, 2008: 84, 92). Pero, finalmente, es una luz que no consuela —“no consuela / el campo ni la luz” (García Valdés, 2008: 111)— y que incluso “da miedo” (García Valdés, 2008: 95). En relación a esta luz de *ella, los pájaros*, García Valdés comentaba en una entrevista:

*A veces me parece que la luz del norte es una luz funcional —como si sirviera fundamentalmente para ver las cosas— [...]. La luz determina nuestro modo de percibir y de estar en el mundo. Yo soy de Asturias y conozco muy bien aquella luz; es una luz que no niega la sombra (Ramón, 2010: 70)<sup>6</sup>.*

Además de la vista, también entran en juego los otros sentidos. El del oído resulta fundamental en los poemas donde la voz poética transcribe las palabras escuchadas, pero también tiene mucha presencia en las descripciones del espacio:

*El piso de arriba está en silencio  
y la casa me parece más grande.  
Cualidad del suspiro,  
una cámara elástica,*

---

<sup>6</sup>Una cuestión que no hemos comentado hasta ahora es que este espacio natural y rural que describe el poemario parece ser el paisaje asturiano; lo que podemos identificar por la biografía de la autora —oriunda de Santianes de Pravia (Asturias) (Ramón, 2010: 69)— y por la referencia a una palabra asturiana en uno de los poemas: “me viene la palabra / *bisío*, allí donde no llega el sol” (García Valdés, 2008: 86).

*y del ahogo,  
despertar en la noche. (García Valdés, 2008: 76);*

*Me gustan  
los [cardos] que al final del tallo  
—sólo una varilla delgada—  
abren su botón de luz  
y hacen ese ruido al secarse,  
cuando al atardecer los mueve  
el viento. Esa luz  
y esa música. Crepitan. (García Valdés, 2008: 77);*

*[...] Oigo al afilador  
en la ciudad,  
la miseria,  
su sonido  
cristalino (García Valdés, 2008: 79);*

*y en la noche escuchaba  
el rruiseñor y el graznido  
del pavo. [...]  
Me llamabas con voz muy baja.  
Sólo un día reíste (García Valdés, 2008: 88).*

También en: “A menudo en el cine / me parece oír lluvia azotando el tejado” (García Valdés, 2008: 81); “nadie me habla, / anido en una anciana silenciosa” (García Valdés, 2008: 93); “el ruido del motor / y el del viento” (García Valdés, 2008: 96); “oigo tu respirar agitado o profundo, / [...] oigo tu voz difícil” (García Valdés, 2008: 99); “hace viento / y oigo ruido de trenes” (García Valdés, 2008: 109); “ruidos que se escurren / entre la maleza, [...]” (García Valdés, 2008: 110). También el olfato: “olor acre, viento / lleno de polvo, amarilla / tormenta” (García Valdés, 2008:

94); “Viento, geranios, clavelinas / pequeñas y olorosas / en el huerto sombrío” (García Valdés, 2008: 102); “te busco por calles / de casa en ruinas y olor acre” (García Valdés, 2008: 103). Por último, el tacto: “[...] Las cojo [algunas piedras], / están llenas de tierra / por debajo, tienen un tacto / áspero y fresco” (García Valdés, 2008: 73), “Una piedra en la mano / es fría. Como un hueso / de frío. [...]” (García Valdés, 2008: 79) y “Al caminar / apoyaba mi sien contra la tuya” (García Valdés, 2008: 88).

Es necesario añadir que, muchas veces, estas percepciones de los diferentes sentidos aparecen yuxtapuestas en las descripciones del paisaje y de los lugares, creándose de esta manera asociaciones sinestésicas. Por ejemplo, en el poema “[Algunas piedras]” (García Valdés, 2008: 73) encontramos yuxtapuestas la percepción visual (“transparentes”, “almacenan luz”) y táctil (“tienen un tacto / áspero y fresco”) de esas piedras. El poema “[En este lugar es sobrio el color]” (García Valdés, 2008: 77) asocia los sentidos de la vista y el oído en la descripción de los cardos. Encontramos asociaciones sinestésicas especialmente expresivas en los poemas “[Una piedra en la mano]” (García Valdés, 2008: 79) — donde el tacto frío de una piedra es asociado con el silbido del afilador en la ciudad, un sonido descrito como “cristalino” (encontramos, por tanto, tres sentidos: tacto, oído y vista)— y “[Las cigüeñas se posan]” (García Valdés, 2008: 82) — donde se asocia la visión de una cigüeña volando con el sonido de unas manos percutiendo a través de una aliteración. En ocasiones, encontramos directamente sinestesias puras: “[...] ahogo, / de luz húmeda y baja” (García Valdés, 2008: 110) (donde encontramos asociados los sentidos del oído, la vista y el tacto) o “terciopelo, luz / del atardecer” (una metáfora que asocia vista y tacto)—.

La presencia de la subjetividad en las descripciones es tanta que se llega a dar una fusión de espacio e interioridad<sup>7</sup>. La utilización de este recurso romántico es muy obvia en muchos de los ejemplos que hemos

---

<sup>7</sup>La utilización de este recurso en la escritura de Olvido García Valdés ha sido señalada por Canteli (2013: 35), Yagüe López (2009) y Castro (1999: 3).

puesto a lo largo del artículo. Para ilustrarla aquí analizaremos el poema “[intemperie]” (García Valdés, 2008: 111). Ya desde los dos primeros versos, “intemperie / corazón comprimido”, observamos esa unión que se da entre el paisaje y el estado de ánimo. Esta vinculación se da de nuevo a través del recurso de la yuxtaposición y se extiende a lo largo de toda la composición con los versos “no consuela / el campo ni la luz / vacío el lugar del aceite”, donde ese vacío metonímico (“vacío el lugar del aceite” = vacía la casa) remite también al vacío del sujeto. La sensualidad de las descripciones y la utilización de este recurso provocan que la subjetividad lo invada todo, diluyendo de esta manera la diferencia entre el adentro y el afuera, y llamando la atención sobre el mecanismo de la percepción:

*Interior y exterior son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior (al límite, sólo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas); y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos del modo más íntimo (el consuelo del campo): sólo podemos percibirnos percibiendo* (García Valdés 2008: 437).

Otro procedimiento importante es la “indistinción (en cuanto a grado de realidad) entre imágenes de la memoria, del sueño o de la percepción actual” (García Valdés, 2008: 437). Este recurso recurrente en la escritura de Olvido García Valdés resulta especialmente significativo en la construcción del espacio en *ella, los pájaros* porque juega a confundir y sorprender al lector, que en muchos momentos no sabrá dónde se encuentra, si en el campo o la ciudad, en la realidad o en el sueño (o recuerdo). Además, el tratamiento del sueño —técnica surrealista— también contribuye a romper la distinción entre el interior y el exterior y a llamar la atención sobre el mecanismo de la percepción (Yagüe López, 2009).

Un ejemplo de la utilización de este recurso lo encontramos en el poema “[Una piedra en la mano]” (García Valdés, 2008: 79). La primera parte (“Una piedra en la mano / es fría. Como un hueso / de frío”) nos

sitúa en el ámbito rural, porque además nos remite a dos poemas situados en ese espacio en los que la voz poética toca una piedra — “[Algunas piedras]” y “[Siesta del verde, ahogo]” (García Valdés, 2008: 73, 110)—. Esta sensación táctil se asocia con una sensación auditiva (el silbido del afilador), que se explicita a continuación por medio de una yuxtaposición. Así, en un primer momento, el lector tiene la impresión de que la voz poética está en el campo cogiendo una piedra y recuerda el silbido del afilador. Ahora bien, la utilización del presente (“Oigo al afilador / en la ciudad”) parece contradecir esta interpretación ya que sitúa a la voz poética en la ciudad y genera dudas en el lector sobre cuál es el espacio real y cuál el imaginado, cuál es la percepción verdadera y cuál la evocada. Exactamente lo mismo ocurre en el poema “[olor acre, viento]” (García Valdés, 2008: 94): en la primera estrofa la voz poética se encuentra fuera de la casa y “desde arriba” observa su deterioro, la segunda estrofa está compuesta por dos versos que transcriben unas palabras pronunciadas por el “tú” dentro de la casa, de manera que el lector no puede estar seguro de dónde se encuentra la voz poética (dentro o fuera de la casa) y de si estas dos escenas yuxtapuestas pertenecen al ámbito de la realidad (si se trata de dos escenas sucesivas), si pertenecen ambas al ámbito del recuerdo o si la visión de la casa genera en la hablante lírica el recuerdo de esas palabras del “tú”. Procedimientos parecidos también los encontramos en los poemas, “[hace viento]” e “[intemperie]” (García Valdés, 2008: 109, 111). En el primero de ellos no hay confusión espacial, nos encontramos en el ámbito de la casa —aunque las percepciones de los primeros versos remiten al afuera: “hace viento / y oigo ruido de trenes” (García Valdés, 2008: 109)—, pero sí se da la confusión entre realidad o recuerdo que se apunta por el contraste del silencio de la casa con el ruido que deberían hacer las hojas secas y que, además, queda explicitada en el último verso: “entras, riegas las plantas, / quitas las hojas secas; / toda la casa / es silenciosa, como si soñáramos” (García Valdés, 2008: 109). En el segundo, al contrario, solo nos encontramos con la confusión de espacios, ya que a lo largo de todo poema se da un vaivén de entradas y salidas de la casa que

genera incertidumbre sobre el espacio donde se sitúan el poema y la voz poética: “intemperie / [...] / en la casa / [...] / no consuela / el campo ni la luz / vacío el lugar del aceite” (García Valdés, 2008: 111).

Todos estos recursos espaciales tienen algo en común: todos ellos contribuyen a significar y provocar la extrañeza que el poemario está representando. Al reproducir esta extrañeza de la realidad, el poemario llama la atención sobre el acto de la percepción y propone una reflexión sobre la extrañeza de la propia realidad, cómo la percibimos y la dificultad del lenguaje para expresarla. Además, esta extrañeza está representada en el poemario a través de la imagen de los pájaros.

Los pájaros son una imagen recurrente de la poesía de Olvido García Valdés y de ellos se han dado muchas interpretaciones. Para Canteli, “cada uno de los numerosos pájaros, omnipresentes en esta poesía, nombra el deseo intransitivo” (2013: 43), expresión con la que hace referencia a un deseo sin objeto, el “*amor al nombre*” (2013: 42). Para Castro, los pájaros “son criaturas que están ahí, aletean, rasgan la tarde y poseen una intimidad contigua a la nuestra: un corazón indómito que quizá se parezca al nuestro, al del paseante vespertino que gana los cerros, el río en lo hondo, la noche con lluvia en los descampados” (1999: 4). Ordovás sugiere que “podemos recordar, junto a ella y los pájaros, que, como dijo Saint John Perse, ‘las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación’” (1999: 8). Para Angulo de las Heras (1999: 13-15) los pájaros representan el *bucolismo urbano* sugerido por la poesía de Olvido García Valdés, comunican el espacio rural y el urbano, y su significado se relaciona con la memoria y con los recuerdos. Yagüe sugiere que los pájaros son imágenes del alma y los relaciona con el *eidolon* griego: “*Eidolon*, entre los griegos, designaba una imagen mental o aparición onírica. [...] Imagen convocada que sirve para el encuentro de dos mundos” (Yagüe López, 2009).

Aunque no podemos negar que algunos aspectos de estas interpretaciones podrían estar ahí, el análisis que hemos realizado de *ella, los pájaros* nos lleva a pensar que, al menos en este poemario en concreto, es preferible hacer caso a la autora cuando nos habla de su pretensión

de realismo y literalidad —“considero mi escritura realista, quiero decir literal. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad” (García Valdés, 2008: 434)—: si nos habla de los pájaros, es porque están ahí, formando parte del paisaje y de la realidad (es en ese sentido en el que no podemos considerarlos estrictamente como símbolos); y a la clave de interpretación que nos ofrece el segundo poema: esos pájaros que están ahí, a la voz poética le resultan extraños —“qué extraños los pájaros” (García Valdés, 2008: 74)—, al igual que lo hace la propia realidad —“Todo es extraño / como pájaros” (García Valdés, 2008: 74)—<sup>8</sup>.

#### 4. LA SEMIÓTICA DEL ESPACIO EN *ELLA, LOS PÁJAROS*

Vamos a partir del análisis realizado para reflexionar sobre cómo se llevan a cabo los procesos de significación del espacio. La primera conclusión que podemos extraer de nuestro análisis es que el espacio es un elemento que cumple diferentes funciones en el texto poético: hemos hablado del espacio como referente (el paisaje asturiano), como motivo (la naturaleza, la vida rural o el regreso a la casa de la infancia son temas del poemario), como localización o escenario (es lugar de la enunciación; lugar donde se encuentran objetos, personas, animales o recuerdos; escenario de conversaciones; etc.), como imagen (mediante esa fusión de interioridad y paisaje), como punto de partida de la reflexión, etc. De modo que una cuestión preliminar que debemos tener en cuenta es que “en el espacio literario pueden darse varios niveles de significación” (Gullón, 1980: 10).

Otra conclusión en relación a la semiótica del espacio es que no nos encontramos ante un espacio único, sino ante una multiplicidad de espacios

---

<sup>8</sup>Interpretaciones similares o no alejadas de la nuestra han sido sugeridas por Yagüe, que al analizar el poema de *Y todos estábamos vivos* “[Qué despacio y deprisa va todo ahí fuera]” afirma que “los pájaros [...] son la presencia viva, el afuera, que marca el fuerte contrapunto con un yo casi anulado [...]” (2009), y por Castro cuando dice que, en su poesía, Olvido García Valdés “atrapa su enigma [el de los pájaros] al vuelo y nos los devuelve” (1999: 4).

que se intercalan, superponen y confunden. En su estudio del espacio en la novela, Ricardo Gullón hace referencia a este espacio múltiple en el que vivimos y que aparece representado en la literatura, donde además el espacio referencial múltiple y el espacio también múltiple de la imaginación o la fantasía se dan de forma simultánea y asumen el mismo grado de realidad, dando como resultado un espacio en metamorfosis constante. Comienza señalando que: “Cotidianamente vivimos la experiencia del doble o triple espacio en que estamos y nos desplazamos” (Gullón, 1980: 10). En *ella, los pájaros* nos encontramos ante un espacio doble, con esa yuxtaposición de la ciudad y el mundo rural, y el desplazamiento entre estos dos ámbitos. Un poco después Gullón señala que este espacio múltiple “de la realidad” puede aparecer a menudo superpuesto con el espacio “de la fantasía” (1980: 10), que en *ella, los pájaros* estaría representado por el espacio del recuerdo o el del sueño, que se presenta las más de las veces yuxtapuesto al espacio percibido, confundido con él, generando ambigüedad. Gullón termina diciendo: “Un paso más y el espacio se volatiliza, es mutación pura, donde nada sólido puede asentarse. Imágenes deshilachadas, en trance de disolución, atmósfera de todas las transformaciones, donde las metamorfosis no sólo son congruentes sino inevitables” (1980: 10); y esta *mutación pura*, esa *metamorfosis inevitable* del espacio parece estar muy bien expresada en el *ella, los pájaros* a través de la representación (un tanto oculta) de esa estructura cíclica de la naturaleza que reproduce también el poemario.

Relacionada con esta última cuestión, otro aspecto interesante de la construcción espacial del poemario es la fusión de espacio y tiempo, que remite a un aspecto fundamental de la semiótica del espacio: la imposibilidad de separar estas dos categorías. Ricardo Gullón comienza el estudio al que acabamos de hacer referencia precisamente abordando esta interdependencia:

*¿Puede pensarse [el espacio] separado, independiente del tiempo? Hace medio siglo Samuel Alexander estudió el espacio*

*y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio [...]; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial”. La conexión entre uno y otro los hace lo que son y como son; intemporalizado, el espacio carecería de elementos distinguibles. Además, está lleno de memorias y esperanzas, lo que de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien la observa y la vive (1980: 4).*

Otro aspecto significativo del poemario es la ruptura de la distinción entre el interior y el exterior, porque plantea otra cuestión fundamental de la semiótica del espacio: la imposibilidad de separar el espacio del sujeto que lo mira, lo percibe, lo vive. En este sentido, Antonio García Berrio (1994: 526) señala que para entender el espacio en poesía es necesario trascender la concepción geométrica del espacio, y propone partir de una concepción experiencial, antropológica, fenomenológica de este, es decir, partir del hecho de que el espacio *se vive*. Por otra parte, Ricardo Gullón constata que “la dificultad de entender el espacio en abstracto no impide al hombre intentar una anexión que al realizarse produce resultado en dos direcciones: al hacerlo suyo, de alguna manera se entrega; al explorarlo, se deja dominar por él” (1980: 5).

Una de las cuestiones más interesantes que plantea *ella, los pájaros* en relación a los procesos de significación del espacio es que este aparece como un elemento textual a través del cual se vehicula la crítica. La relación entre espacio e ideología es obvia y a ella hacen referencia, de manera más o menos directa, la mayoría de los teóricos de la literatura que hemos citado. Gullón habla de “la posibilidad de ligar la creación de espacio a la formación de una ideología” (Gullón, 1980: 5). García Berrio propone el imaginario espacial como “uno de los componentes más sustantivos [...] del discurso humano concerniente a su necesidad de emplazamiento consciente en la realidad” (1994: 556). Alejandro Palma Castro y sus compa-

ñeros del Seminario de Espacio y Literatura señalan que “el espacio es un modo de nuestra existencia, la manera bajo la cual establecemos una serie de relaciones de nuestro ‘estar en el mundo’” y también hacen referencia al “carácter modelizante” del texto literario (2017: 7-8).

Empelando la terminología propuesta por la crítica como sabotaje de Manuel Asensi (2011), podemos inferir que, si el espacio participa en la producción de un determinado modelo de mundo, será también un lugar muy productivo de cara a la puesta en cuestión de este. En este sentido, la construcción del espacio en *ella, los pájaros* resulta saboteadora porque pone en crisis una serie de silogismos del tipo *la realidad es reconocible y entendible, el lenguaje representa la realidad, la casa es un lugar de protección o la infancia es el tiempo de la felicidad*. El poemario se presenta consecuentemente como un texto atético, ya que funciona como “sabotaje de un determinado modelo de mundo” (Asensi Pérez, 2011: 53). De esta manera, se evidencia la dimensión crítica y política de la poesía de Olvido García Valdés<sup>9</sup>, que la autora significativamente ha relacionado con esa sensación de extrañamiento que el poemario está representando (en gran medida, como hemos visto, a través de la construcción espacial):

*Una raíz extrañadora, un modo de percibir y de sentirse entre los otros [...] que bajo ciertas condiciones demanda también nueva forma de expresión; que altera el modo de estar y vacía las formas heredadas, que pide otro modo de hablar o de hacer, que va contra la retórica* (García Valdés, 2009: 15-16).

Una cuestión fundamental que queda sugerida en la cita es la importancia del lenguaje literario, aspecto que se relaciona tanto con este trabajo crítico como con la semiótica del espacio. Por una parte, la

---

<sup>9</sup>El carácter crítico de la poesía de Olvido García Valdés es evidenciado por la propia poeta y ha sido señalado también por estudiosos como, por ejemplo, Méndez Rubio (2004: 139), Ortega (Yagüe, 2003: 2) o Yagüe (2009; 2003: 4).

importancia del lenguaje para la crítica política es obvia si tenemos en cuenta el carácter modelizante del texto literario. Esta es la idea que está en la base de la teoría del sabotaje de Asensi, dos de cuyos planteamientos resulta útil rescatar en este punto: “todo silogismo [...] es el resultado de una operación lingüístico-semiótica” (2011: 43) —consecuentemente, la puesta en cuestión del silogismo también lo será, es decir, la crítica tendrá que trabajar en y desde el lenguaje—; y “lo que conocemos con el nombre de ‘poesía lírica’ [...] es el tipo de texto en el que el componente lingüístico de la modelización se produce en un aparente vacío lingüístico”, en ella “parece existir únicamente los desplazamientos significantes” (2011: 43) —dado la poesía es el género por antonomasia donde el trabajo lingüístico o formal se da de una manera más intensa, el lenguaje poético se presenta como espacio y herramienta eficaz para llevar a cabo la crítica—. Antonio Méndez Rubio defiende esta función política de la poesía (en concreto, de la poesía más abstracta, no figurativa, de corte vanguardista, etc.) en su artículo “Memoria de la desaparición”, y significativamente pone la poética de Olvido García Valdés como ejemplo de esas “escrituras no figurativas y vulnerables” que llevan a cabo un trabajo crítico a través de “la apertura y el agujereado de lo real y el lenguaje” (2004: 139). Por otra parte, también hay que señalar que el lenguaje también cumple una función fundamental en la semiótica del espacio ya que, en el texto literario, el espacio solo puede ser entendido “a través y en la palabra que lo crea” (Gullón, 1980: 5). Esta cuestión ha quedado claramente evidenciada en nuestro análisis, donde hemos demostrado que esa construcción del espacio se apoya en un trabajo formal muy intenso que contribuye a significar y provocar la extrañeza que el poemario está representando y que supone un cierto posicionamiento crítico ante la realidad y el lenguaje que la representa.

El lenguaje poético de *ella, los pájaros* nos remite además a otro aspecto importante de la semiótica del espacio: la relación entre espacio y silencio. La escritura de Olvido García Valdés puede ser relacionada con la denominada *poética del silencio*, ya que una de sus bases parece ser que “la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo

alimenta” (García Valdés, 2008: 429-430). Esta característica se cumple en la construcción espacial, donde además encontramos abundantes palabras del campo semántico del silencio y este aparece como una de las características de este espacio, casi como una presencia constante en él. Gullón (1980: 7-8) ha hecho referencia a la relación entre espacio y silencio, llegando a presentar el silencio como el lenguaje del espacio: “El silencio, en el espacio literario [...], habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña [...] una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada” (Gullón, 1980: 8). El autor hace referencia al silencio en dos sentidos (trasladamos sus afirmaciones sobre la novela a la poesía): el silencio como realidad en la que el sujeto lírico (junto a los objetos y personajes que nos describe) se encuentra; y los silencios como instrumentos del sujeto lírico para “resaltar lo que se dice con la eliminación de lo que se calla” (Gullón, 1980: 8), demandando un lector activo. García Berrio (1994: 543-545) también hace referencia a esta segunda acepción del silencio, refiriéndose a los *vacíos significantes* del texto poético, que generan polisemias, y resonancias emotivas e imaginarias. De sus reflexiones rescataríamos además dos ideas: la relación del silencio con la subversión y con una actitud de escucha.

La última conclusión que podemos extraer respecto a la semiótica del espacio es el carácter performativo del espacio literario. En la construcción del espacio, *ella, los pájaros* reproduce la extrañeza de la realidad a través de su trabajo con el lenguaje (al leer los poemas el lector experimenta la misma sensación de extrañeza que el poemario está representando) y, al reproducir esta extrañeza, el poemario llama la atención sobre el acto de la percepción y propone así una reflexión sobre la extrañeza de la propia realidad, cómo la percibimos y la dificultad del lenguaje para expresarla. De esta manera, el espacio significa provocando, esto es, creando *un efecto de realidad*:

*Se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y es*

*la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la condición inherente que posibilita esa conciencia. La extrañeza que siente es la que reconocemos como propia en la lectura del poema* (García Valdés, 2009: 27).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGULO LAS HERAS, V. (1999). “Los pájaros de ella”. *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 13-15 (también en [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) [20/03/2018]).
- ARMADA, A. (2014). “Olvido García Valdés: 'Están muy solos también los animales’”. *ABC Cultura*, <http://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-201408041118.html> [30/03/2018].
- ASENSI PÉREZ, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BACHELARD, G. (1998). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CANTELI, M. (2013). “Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye”. *Adarve* 6, 34-45 (también en <http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%206/Adarve6.pdf> [30/03/2018]).
- CASTRO, A. (1999). “Lo que pasa en el corazón”. *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 3-5 (también en [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) [20/03/2018]).
- D’ALESANDRO, M. (s.f.). “Laurel”. *Flores*, <https://www.flores.ninja/laurel/> [31/03/2018].
- GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2008). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

- \_\_\_\_ (2009). *De ir y venir. Notas para una poética*. Madrid: Fundación Juan March (también en <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc742.pdf> [3/04/2018]).
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2004). “Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder”. *Anales de la Literatura Española* 17, 121-144 (también en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7263/1/ALE\\_17\\_07.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7263/1/ALE_17_07.pdf) [25/06/2018]).
- ORDOVÁS, M. Á. (1999). “Realidad y realidad”. *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 6-8 (también en [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) [20/03/2018]).
- PALMA CASTRO, A.; SÁNCHEZ CARBÓ, J.; RAMÍREZ OLIVARES, A.V.; RÍOS BAEZA, F.; ESCOBAR FUENTES, S. Y RAMÍREZ LÁMBARRY, A. (2017). “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”. *Romance Quarterly* 64.1, 1-12 (también en <https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254467> [24/07/2018]).
- RAMÓN, E. (2010). “Escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña. Entrevista con Olvido García Valdés”. *Minerva* 13, 69-73 (también en [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Escribir\\_el\\_miedo\\_es\\_escribir\\_despacio,\\_con\\_letra\\_pequenya\\_\(7435\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Escribir_el_miedo_es_escribir_despacio,_con_letra_pequenya_(7435).pdf) [20/03/2018]).
- SEO/BIRD LIFE y FUNDACIÓN BBVA (eds.) (2008). “Las aves de la A a la Z”. En <https://www.seo.org/listado-aves/> [01/04/2018].
- UGALDE, SH. K. (2012). “The Incertitude of Language and Life in the Poetry of Olvido García Valdés”. *Studies in 20<sup>th</sup> & 21<sup>st</sup> Century Literature* 36.2, Artículo 7, <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1784> [30/03/2018].
- YAGÜELOPEZ, P. (2003). “El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés”. *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine* 2, 411-423 (también en <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11682> [20/03/2018]) (citamos según la versión electrónica del artículo).

\_\_\_\_\_ (2009). “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 42, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html> [20/03/2018].

Recibido el 5 de abril de 2018.

Aceptado el 4 de septiembre de 2018.



**LA HORA DEL ESPECTADOR:  
DE LA ERA DEL AUTOR DRAMÁTICO  
A LA DEMOCRATIZACIÓN DEL SIGNIFICADO DE LA ESCENA**

THE TIME OF SPECTATOR:  
FROM THE ERA OF THE PLAYWRIGHT  
TO THE DEMOCRATISATION OF THE MEANING  
OF THE STAGE

**Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO**

Universidad de Murcia

mariangeles\_ra@hotmail.com

**Resumen:** Hacia la mitad de la década de los setenta, la escena constituye ya un lugar de integración y diálogo entre los diferentes lenguajes escénicos. Emancipados, pues, los diferentes códigos, será el espectador interpretante el que se sitúe en el centro, como fuerza activa y dinámica. A la era del dramaturgo sucede la del director y, a esta, la del espectador como responsable último de la unidad de sentido de la polifonía de signos que converge en la puesta en escena. El empleo de la semiótica y la semiología en el examen de las nuevas propuestas escénicas revela asimismo el protagonismo del espectador en la articulación del discurso crítico sobre la escena.

**Palabras clave:** Espectador. Escena. Semiótica. Crítica teatral

**Abstract:** In the middle seventies, the stage became a place of integration and dialogue of different scenic languages. The codes get their autonomy. The spectator and his ability to interpret take the centre as dynamic and active strength. The age of the author is followed by the age of the stage director, and this is ensued by the age of the spectator as element responsible of the unit of sense of the polyphony of signs that converge on the staging. The use of semiotics and semiology in the exam of the new performances reveals the prominence of the spectator in the articulation of the critical discourse on the stage.

**Key Words:** Spectator. Stage. Semiotics. Theatre criticism.

## 1. UNA TRASLACIÓN EN LA CONCEPCIÓN DE LA ESCENA

En un trabajo anterior abordamos el análisis de las modulaciones del discurso crítico sobre el teatro desde la mitad del franquismo hasta la democracia. Partíamos entonces del convencimiento de que si la arquitectura de un discurso denota la construcción de mundo que subyace tras él; en el análisis del discurso sobre el teatro hallaríamos las claves de la concepción teatral de cada tiempo. Afrontamos así el examen de diversos ensayos, noticias y artículos sobre diversos elementos teatrales en una primera parte, y el análisis de un corpus cerrado de críticas teatrales en un segundo momento del estudio, constatando, tal y como trataré de revelar en el presente artículo, una transformación esencial en el discurso sobre lo teatral: el paso de del centro de la atención desde el autor dramático (como responsable del significado del mensaje) hacia el espectador (como responsable de la otorgación de sentido al mensaje artístico a través de su recepción). Paralela a esta resulta la traslación de las poéticas realistas de la escena de los cincuenta hacia una concepción sensorial y fenomenológica

de la misma en la que prima su naturaleza comunicativa a partir de apuestas escénicas formuladas desde el teatro independiente. La tesis que proponemos viene a visibilizar, por tanto, el sentido nuevo de la puesta en escena que nace hacia finales de los años sesenta en el panorama español, esto es, lo que desde el título de esta intervención hemos convenido en llamar *la hora del espectador*. El movimiento se produce, como venimos anunciando, desde una concepción textocentrista del fenómeno teatral, propia de poéticas realistas dependientes del orden referencial externo, a una concepción espectacular en la que los diferentes lenguajes se independizan conquistando su autonomía artística y expresiva, libres ya de la subordinación servil al texto.

A lo largo del análisis de la conversación que se genera en torno a la escena comprobamos que no obedece el cambio a un despertar simultáneo de todos los lenguajes, sino que diversos acontecimientos históricos —la llegada de ciertas teorías, la actuación de un grupo extranjero o la propia evolución de nuestras formas por innovación o agotamiento— propician y exigen la vindicación de determinado elemento en un momento concreto. El motor de la renovación se hace cambiante a lo largo del proceso. Constatamos así cómo el elemento tensor de la renovación de la escena se halla, en un primer momento, en la figura del director y en la emancipación del concepto de puesta en escena que este consigue; del director pasa el protagonismo al actor como único elemento imprescindible para la comunicación dramática con el espectador; y de este, a la reivindicación del espacio escénico como lugar definitorio y determinante de la propuesta dramatúrgica en el que conviven los distintos códigos con plena autonomía. Vemos por tanto cómo los diversos lenguajes escénicos, relegados hasta el momento a un lugar accesorio e ilustrativo, van reclamando un lugar en el discurso. Se produce en este horizonte un proceso de semiotización de los elementos convergentes en la escena, es decir, una paulatina conversión en sistemas sígnicos que desembocará en la creación de una gramática escénica. El cuerpo del actor, la luz, las líneas que subraya la escenografía se convierten en escrituras dramáticas equiparables a la escritura lingüística

del dramaturgo que hasta el momento ha ostentado el centro y la práctica exclusividad como sistema sónico.

## 2. LA PROBLEMATIZACIÓN DEL AUTOR DEL TEXTO ARTÍSTICO EN LA CRÍTICA TEATRAL

La cuestión de la autoría en un fenómeno tan plural e interdisciplinar como el teatro, entraña una enorme complejidad. Las responsabilidades de las labores creativas de dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, figurinistas, luminotécnicos y demás creadores se entrelazan en el todo indivisible que constituye la puesta en escena, el objeto artístico en cuestión. La complejidad hace más interesante la búsqueda de las soluciones que adopta la crítica del periodo que nos ocupa a este problema. Nos interesará en el examen hallar quién, a juicio de los críticos, es el máximo responsable del acontecimiento escénico, esto es, del objeto artístico que recibimos cuando asistimos a una representación, y observar si existen cambios o mutaciones en esta percepción. En los titulares de las críticas hallamos importante información al respecto, ya que reflejan la huella del cambio en esta cuestión. Responden los de *Abc* a una estructura fija: título de la obra seguido del autor de la misma, seguido a su vez del teatro o sala de representación: “*Jueces en la noche*, de Buero, en Lara”, “*Cara de plata*, de Valle Inclán, en el teatro Beatriz” o “*Mariana Pineda*, de García Lorca, en el Marquina”, serían tres ejemplos. Esta estructura nominadora es síntoma de la prevalencia del autor sobre los demás creadores. Sin embargo, algunas de las variaciones que presentan resultan significativas y reveladoras del cambio que se opera. El título de la crítica de *Abc* a la *Yerma* que se representa en diciembre de 1971 en el teatro de la Comedia es elocuente a este respecto: “*Yerma*, de Víctor García, en la Comedia” (Prego, 1971). Como vemos, el director suplanta el lugar protagonista correspondiente al dramaturgo. El autor de la crítica, Adolfo Prego, subraya además el contenido del título en el cuerpo del texto: “No hay error en el título de la crónica. Esta *Yerma* es más del director Víctor

García que de García Lorca” (Prego, 1971). Desde *Triunfo*, bajo el titular “*Yerma*, el teatro de lo insólito” (Monleón, 1971: 38), comenta Monleón el poder transformador que introduce Víctor García en la jerarquía del espectáculo:

*Se diría que Víctor García introduce una nueva jerarquía en la poética del espectáculo teatral. Lo fundamental en su caso es el hallazgo de unas imágenes visuales y sonoras, tremendamente sugestivas, que aparecen como el eco que en Víctor García despiertan los textos* (Monleón, 1971: 38).

El particular montaje que realiza Facio a partir de *La casa de Bernarda Alba*, reaviva la polémica sobre la autoría del espectáculo. La crítica a este espectáculo desde *El País*, evidencia asimismo la reestructuración de jerarquías que se pretende desde el titular con el que el crítico la encabeza: “Devorar a García Lorca” (Llovet, 1976a). La lectura que Llovet realiza de Lorca dista de la de Facio y así lo manifiesta:

*No le niego a Facio su derecho a disentir. Nadie podrá negarme a mí el de preferir. Prefiero Lorca, las intenciones de Lorca, las órdenes teatrales de Lorca, a las de Facio. No por un vago respeto al autor. Sino porque encuentro gratuito y snobizante el travestí, porque (...) porque el texto se ahoga; porque la meditada dramaturgia lorquiana se abola con los ridículos destapes: porque todo un delicado equilibrio se humillaba o los brutales zamarreros y los atroces subrayados de una dirección que quiere competir con Víctor García devorando sin contemplaciones a Federico García Lorca* (Llovet, 1976a).

Sin embargo, y ahí se halla la modernidad de su crítica, afirma: “Yo

aplaudiré una y cien veces a este tipo de esfuerzos. Trataré de entender todas las propuestas y discursos escénicos que clarifiquen y reactiven los significados más escondidos. Pero, después, elegiré” (Llovet, 1976a). No es el procedimiento lo que ataca con su crítica sino un resultado no acorde con su visión del drama.

Otro de los casos más llamativos en cuanto a la subversión de las jerarquías tradicionales y la distinta consideración suscitada entre la crítica es, sin lugar a dudas, el montaje de *Divinas palabras* que realiza Víctor García en 1977. Desde el titular de la crítica de *Abc* es la actriz empresaria la que ostenta el lugar protagonista (“*Divinas palabras*, de Valle Inclán, por la compañía de Nuria Espert”) permaneciendo aún tanto el título de la obra como el del dramaturgo. Arjona, equipara en lugar y protagonismo a los tres creadores: Valle Inclán, Víctor García y Nuria Espert.

*Unidos tres nombres cimeros, cuales son los de don Ramón María del Valle-Inclán, Nuria Espert y Víctor García, en un mismo programa no es extraño que la sala del teatro Álvarez Quintero se llenara de un público ansioso de recibir a través de sus sentidos las ideas de las que son portadores esos tres excepcionales artistas: Valle-Inclán, el Fidiás del verbo; Nuria Espert, la actriz de mayor profundidad trágica del presente español, y Víctor García, el director que ha logrado...* (Arjona, 1976).

Desde la *Gaceta Ilustrada* se da un paso más. Lázaro Carreter titula la crítica, “*Divinas palabras*, espectáculo de Víctor García” iniciándola con este irónico y lacerante comienzo:

*“Con este título que coincide con el de una famosa tragicomedia de Valle-Inclán se ha representado en el Monumental de Madrid, por la compañía de Nuria Espert, un espectáculo di-*

*rigido por Víctor García”. Así pensé iniciar esta crónica pero he renunciado a ello porque no hubiera sido justo. Poniendo mucha atención, tapándose los oídos y cerrando los ojos, puede percibirse que el texto de Divinas palabras pasa casi íntegro por las forzadas laringes de los actores. No se trata pues de una coincidencia [...] El director triunfa, el director pasma, el director alza su nombre sobre el de todos, y, al final, más que aplaudir, lo que el público debería hacer es gritar enfervorizado que viva el director (Lázaro Carreter, 1977).*

Muy interesante resulta la comparación en este sentido de esta crítica con la de *El País*, ya que describiendo el mismo acontecimiento e incidiendo en los mismos aspectos de la propuesta, el tono y el talante de las críticas resultan radicalmente opuestos. Llovet excluye tanto el nombre de Valle como el de la pieza representada del titular de la crítica mediante la elíptica y oportuna fórmula “Espert-García ofrecen un monumental espectáculo” (Lázaro Carreter, 1977). Tras dicho titular en el que ya queda recogida la tesis principal, comienza la crítica con la siguiente enumeración retórica: “Monumental teatro, monumental actriz, monumental espectáculo”. Mediante una estructura de estirpe retórica, principia cada uno de los párrafos siguientes con uno de los sintagmas de la yuxtaposición. En el dedicado a la figura del director comprobamos una radical revalorización de la misma:

*Monumental director. Víctor García tiene una gran capacidad para visualizar subjetividades. Es un genial arquitecto que utiliza madera, metal, luz y seres humanos para construir sus faraónicas propuestas [...] los textos le resultan accesorios ya que concede la gloria creadora al director y no al autor. [...] En estas condiciones se salvan el teatro, la actriz y el director con su espectáculo (Lázaro Carreter, 1977).*

La única alusión en toda la crítica al texto de Valle Inclán queda circunscrita al último párrafo viniendo además recogida entre paréntesis. La reproducimos a continuación:

*(Una última y mínima nota que quizás sólo interesase a algunos raros curiosos o a ciertos testarudos eruditos: estas maravillas han sido levantadas, según los programas, utilizando como vago pretexto un texto de don Ramón del Valle-Inclán, Divinas palabras, que puede consultarse fácilmente en cualquier librería, incluso en las cercanas al teatro. Lástima que el señor García no lo haya hecho...)* (Lázaro Carreter, 1977).

Se deduce, por tanto, de la confrontación de ambas críticas la existencia de dos concepciones teatrales radicalmente opuestas: una textocentrista en la que el valor supremo se halla instalado en el texto y, por tanto, el responsable máximo sería el autor dramático; y otra, naciente, en la que el centro viene ostentado por el espectáculo y la poética escénica que se genera, quedando en un lugar muy secundario el autor respecto al director escénico que se alza con la soberanía del espectáculo. Podemos constatar, tras el examen de los elementos señalados, la evolución desde una posición en la que el autor ostenta la hegemonía creativa y, por tanto, el centro de la atención —se repasa su trayectoria artística, se ponderan sus grandezas, solo existe una posible lectura de su obra, la ideal y más fiel al texto mismo— a una situación en la que el director pugna frontalmente contra el autor en la conquista de su consideración como creador.

Un ejemplo más evidencia la transformación. El arranque de la crítica de *Doña Rosita, la soltera* deviene indicativo de un estado de cosas que otorga al autor un lugar distinto del hegemónico e incontestable que venía ocupando:

*El autor sólo conoce en parte el sentido o los sentidos que alcanzará su obra [...] sobre todo porque, irremediablemente, cada época, cada ideología, cada director de escena, e incluso, cada espectador, según las circunstancias, verán la obra de un modo distinto (Monleón, 1980: 27).*

Estas afirmaciones evidencian cierta democratización del sentido último de un texto que desde buena parte de la crítica se juzgaba posesión exclusiva del autor del mismo. En esta misma crítica, Monleón aborda el análisis desde la perspectiva del director de la obra, ya que a su juicio ha sido “Lavelli quien [...] ha descubierto en *Doña Rosita, la soltera* las dimensiones que mejor justifican su estructura dramática y, a la vez, aclaran la modernidad” subrayando en la crítica que comentamos las cinco “iluminaciones fundamentales” que ha logrado el director mediante su puesta en escena (Monleón, 1980: 32). El mismo título de la crítica, “La visión de Lavelli” es muy revelador al respecto. No solo interesa ya García Lorca según García Lorca —o según los académicos que puedan desentrañar *el sentido que el autor encerró en su texto*—; sino García Lorca según Lavelli, esto es, la lectura creativa e iluminadora que el director hace del texto del autor en la nueva emisión del mismo que supone su puesta en escena. Tras el análisis pormenorizado de las claves de lectura que rigen la puesta en escena del director argentino, concluye Monleón: “Eso estaba en Lorca. Pero ha sido Lavelli quien lo ha clarificado sobre el escenario” (Monleón, 1980: 36).

### **3. LA PERCEPCIÓN DE UNA NUEVA COMUNICACIÓN DESDE LA CRÍTICA TEATRAL**

Procedemos seguidamente a dar cuenta de las huellas que quedan en la crítica teatral de los cambios operados en el proceso de recepción que constituye la representación teatral. Desde el análisis del discurso crítico se evidencia el nacimiento de un nuevo tipo de comunicación desde la

escena. Comprobamos así cómo resulta altamente frecuente, el arranque de la crítica desde la explicitación de las condiciones de recepción de la obra. Los lugares comunes de este comentario serían: la descripción del ambiente de la representación; la constatación de la mayor o menor afluencia de público; la descripción de las características del público asistente (edad, estatus social, etc.); el reflejo de la respuesta del público (silencio, risas, aplausos, abucheos, etc.); y la noticia del saludo del autor o de discurso del mismo, si lo hubiere. Ejemplos de esto podría ser el caso de la crítica de *La enamorada del rey*, en la que Monleón constata: “el público responde. Y aplaude. Y baja de golpe la edad media de nuestros espectadores teatrales” (Monleón, 1967: 59). O desde la *Gaceta Ilustrada*, la crítica de *La marquesa Rosalinda* que se detiene en la descripción de la escasa afluencia de público, así como de sus reacciones:

*en una ocasión, por tanto, más que propicia para un lleno total. Pero el público no ocupaba más allá de un cuarto de la sala; y aunque los aplausos finales rebasaron levemente los parcos límites de la cortesía, el alma de un admirador ferviente de Valle-Inclán —tal es mi caso— tenía que asistir en sus senos, camino del lar doméstico, una penosa sensación de frío y perplejidad* (Lain Entralgo, 1970: 20).

Sin embargo, este comentario sobre la recepción convive con otro de índole distinta. En un segundo momento, sobre todo a partir de la llegada a los escenarios de los grupos independientes, se hace habitual dentro de la crítica la reflexión sobre las condiciones de la comunicación que instauran determinadas puestas en escenas cada vez más recurrentes. El crítico percibe así un cambio en la recepción del espectáculo y ahonda en la explicitación de los factores intervinientes en la nueva situación en la que la relación actor-espectador se hace nuclear. Constata de este modo el crítico: a) el papel activo el espectador en las nuevas condiciones de

recepción; b) la descripción del ambiente festivo o ceremonial que favorece la comunión entre actores y público; c) la potenciación de la vía emotiva y sensorial frente a la argumental y racional del teatro convencional; d) la alusión al carácter de acontecimiento político de la representación; y e) la complicidad con el espectador, esencial en el desentrañamiento de la significación de la propuesta escénica. Nos detendremos en algunos de estos aspectos para ilustrar el cambio al que asiste el fenómeno teatral.

### 3.1. Un nuevo espectador teatral

Se percibe desde la crítica un nuevo lugar para el espectador teatral, más activo y más participe en la nueva comunicación que se inaugura desde la escena. En la crítica a *Mary D'Ous* alude el crítico a la cooperación del espectador en la creación del propio mensaje así como al carácter abierto de los símbolos empleados en la escena:

*pedir que Els Joglars concreten la significación de Mary d'Ous es negarse a una complicidad que tiene, en lo inmediato la imposibilidad de aclarar ciertas cosas, en un plano más profundo, la voluntad de que sean los espectadores quienes completen y desarrollen la significación de un lenguaje que necesita de su cooperación intelectual y vivencial. [...] es la misma materia comunicable la que debe ser creada por ambas partes, en vez de propuesta por una y aceptada pasivamente por la otra (Monleón, 1973: 69).*

A esta misma cuestión alude la lúcida crítica de Francisco Nieva al mismo espectáculo de Els Joglars, aparecida en *Primer Acto*:

*La verdadera participación del espectador moderno empieza por ser una actividad receptiva, una voluntad integradora en el espectáculo que de algún modo se asemeje a la actitud que tomamos cuando intentamos iniciarnos a un lenguaje extranjero [...] Vamos poniendo en obra unas ciertas facultades adivinatorias, deductivas. Así gozamos de la virginidad que ese lenguaje tiene para nosotros. Ese es uno de sus mayores encantos (Nieva, 1973: 4-8).*

La imagen revela el misterio que circunda cualquier código artístico que por serlo es al tiempo exacto y desconocido. Las proximidades con los conceptos de *indeterminación* y *concretización* de Ingarden así como la estética de la recepción de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss son contundentes, hasta el punto de presentar cercanías léxicas con la teoría del primero y el concepto de los vacíos (blanks) propuestos por Iser. Pese a las fechas igualmente próximas,<sup>1</sup> más que señalar una influencia pretendemos subrayar la confluencia o paralelo movimiento de campos críticos de notable proximidad.

### **3.2. Una comunicación vivencial y fenomenológica**

Encontramos asimismo buenas muestras de la comunicación vivencial y fenomenológica que deviene la puesta en escena, particularmente desde las propuestas escénicas del teatro independiente, así como desde cierto sector del teatro privado con marcado carácter renovador. A propósito de *Yerma* de Víctor García, el comentario de *Triunfo* incide en la

---

<sup>1</sup>El 13 de abril de 1967, Jauss pronuncia un discurso o lección inaugural en la Universidad alemana de Constanza, que viene a ser el manifiesto o acta de fundación de la Estética de la Recepción. Este discurso se publica, poco después, con el título de *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*.

enfervorecida recepción de la misma:

*El espectáculo, recibido casi frenéticamente por el público, aplaudido a rabiar, suscitará el tipo de polémica que suele acompañar a los montajes de García. [...] parte del éxito se debe al carácter insólito del espectáculo, a su capacidad para golpear sensorialmente al público y transformar en excitación la cotidiana pasividad de las plateas (Monleón, 1971: 38).*

Desde *El País*, el comentario crítico a *Los Palos*, Llovet incide en la naturaleza instintiva, ritual y primaria de la comunicación que este espectáculo provoca:

*habla con tal autenticidad que el contacto con el espectador es algo fulminante. Esa vía tan primaria, esquemática y sobria es de una grandeza sobrecogedora y trasmite vitalmente al espectador todo el patetismo de las denuncias inexorables (Llovet, 1976b).*

En la crítica a *Quejío*, incide Jansa Anadón desde *Pipirijaina* “muchos tendrán ganas de coger esas cuerdas que La Cuadra nos ofrece y seguir estirando hasta que las piedras caigan en el patio de butacas. Entonces habrá concluido la función” (Jansa, 1974: 34). Esta imagen de enorme expresividad subraya el poder perlocutivo de la propuesta.

Alberto Miralles, en la crítica a *Allias Serrallonga* de Els Joglars reflexiona sobre las dificultades de la crítica para reflexionar sobre un teatro cada vez menos reducible a palabras. Señala así que:

*una crítica no es bastante para informar sobre los hallazgos plásticos, sensuales, no literarios [...] supone reducir un len-*

*guaje sensual a chata terminología racional. Y no se trata de retórica, aunque esta no se excluya, sino de semiótica y aún diría de semiótica abierta y relativa (Miralles, 1975: 92).*

Comprobamos, por tanto, cómo la crítica percibe la insuficiencia de sus herramientas para el examen de las nuevas propuestas.

#### **4. LA NECESIDAD DE UNA PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LA ESCENA: LA HORA DEL ESPECTADOR**

El hecho dramático ha cambiado, como también ha cambiado el modo de percibirlo. Hay, por tanto, un objeto nuevo, distinto de la enunciación del texto literario acompañado de una ilustración verista que suponía la puesta en escena realista. Los lenguajes escénicos se han desarrollado y han creado códigos no escritos. Existe una nueva gramática escénica que requiere ser indagada. Necesitamos, por tanto, un nuevo aparato crítico y metodológico que se adecúe a las necesidades del nuevo objeto. Es, por tanto, la aparición de la semiología teatral como disciplina el síntoma del cambio que se ha producido en la escena y en la concepción de la misma. Sin duda, el auge de la semiótica lingüística formalista en los años sesenta y la efervescencia de la semiótica de la cultura y de la antropología que le sigue a aquella impulsarán el nacimiento de una ciencia semiológica para el estudio del fenómeno teatral. Romera Castillo en *Semiótica literaria y teatral en España* (1988) realiza un recorrido por los orígenes de la semiótica en España cifrando sus inicios hacia finales de la década de los sesenta, sus primeros frutos a lo largo de la década del setenta y su apogeo e institucionalización en los años ochenta<sup>2</sup>. Las

---

<sup>2</sup>A este propósito cita el I Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo en el que se propondría la fundación, bajo iniciativa de Romera Castillo, de la Asociación Española de Semiótica. Romera Castillo ha llevado a cabo revisiones de cuánto se ha avanzado en semiótica teatral con posteridad como lo demuestran los trabajos, "Sobre semiótica tea-

editoriales Alberto Corazón y Gustavo Gili desempeñarían una importante labor en la publicación y difusión de acercamientos semióticos de uno y otro lado de las fronteras. La influencia del estructuralismo francés deviene esencial en este punto. En la primera, se publicarían las traducciones de *Elementos de semiología* de Roland Barthes en 1970, de *Arte y semiología* de Mukarovsky en 1971 o *La significación y lo significativo: estudio de las relaciones entre el signo y el valor* de Charles Morris en 1974. De entre los títulos publicados por Gustavo Gili podemos apuntar el *Proyecto de semiótica* (1973) de Garroni, la *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic* (1978) de André Helbo o la traducción de la *Estética y semiótica del cine* (1979) de Yuri Lotman.

Vinculada a la hegemonía del espectador, se produce así la paulatina introducción de la semiología como disciplina idónea desde la que abordar el análisis del acontecimiento teatral, así como del texto mismo. Esta ciencia vendrá a aportar la explicación académica y rigurosa a la especificidad dramática marcada por su dualidad literaria-espectacular. Los acercamientos semióticos serán de particular interés en el estudio del trasvase de una a otra esfera, en el análisis de la transformación sémica que se produce en el hiato que separa texto y escenario. El esquema de la comunicación de Jakobson será de enorme eficacia en su trasposición a los planos literario y espectacular del teatro. El hecho dramático ha cambiado, como también ha cambiado el modo de percibirlo. Hay, por tanto, un objeto nuevo, distinto de la enunciación del texto literario acompañado de una ilustración verista que suponía la puesta en escena realista. Los lenguajes escénicos se han desarrollado y han creado códigos no escritos. Existe una nueva gramática escénica que requiere ser indagada. Necesitamos, por tanto, un nuevo aparato crítico y metodológico que se adecúe a las necesidades del nuevo objeto. Es, por tanto, la aparición de la semiología teatral como disciplina el síntoma del cambio que se ha producido en la escena y en la concepción de la misma.

---

tral” (2006a) y “Bibliografía de la semiótica en España: segunda parte. Teatro (2006b)”, entre otros.

Entre las primeras aproximaciones semiológicas al ámbito teatral tenemos que citar el *Análisis semiológico del lenguaje de las comedias bárbaras* que lleva a cabo Joaquina Canoa, publicado originariamente por la Universidad de Santiago de Compostela en 1974<sup>3</sup>. Resulta, asimismo, de significativo valor el pionero monográfico titulado *Semiología del teatro*, coordinado por Díez Borque y García Lorenzo, que sale a la luz en 1975. El volumen nace con consciencia de su propia novedad<sup>4</sup>, recogiendo una serie de artículos desde diversos enfoques. Rodríguez Adrados sistematiza y clasifica los motivos eróticos del teatro griego recurrentes en forma y en significado señalando la matización o cambio de significado que adoptan en Eurípides. Castagnino reflexiona sobre las inmensas posibilidades de la semiótica para el ámbito teatral por permitir el descubrimiento en el texto literario de las claves del futuro hecho teatral, revelando el teatro como un arte radicalmente distinto. Procede tras estas deliberaciones, al estudio semiótico de un texto dramático colombiano. Luciano García Lorenzo propone un preciso análisis de los elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo, deteniéndose en el gesto, la música y los objetos reclamados por la escena; mientras que André Helbo reflexiona sobre las peculiaridades de la comunicación teatral a través del análisis de *Port Royal*. María del Pilar Palomo estudia, a propósito de *La esfinge* de Unamuno, el distinto proceso comunicativo que se da cuando el receptor es un lector o un espectador, mostrando el fracaso del autor con este último, así como la manera en la que en el predominio de la función emotiva, la significación denotativa deja paso a la connotativa, y ésta a la simbólica. Díez Borque, coordinador del volumen, parte de una interesante introducción en la que plantea las peculiaridades del signo escénico para detenerse en el análisis de algunos de los elementos del teatro del Siglo de Oro desde la perspectiva que imprime la clasificación de los sistemas de signos de Corvin y Kowzan,

---

<sup>3</sup>Será reeditado en 1977 bajo el título *Semiología de las comedias Bárbaras en la editorial Planeta*.

<sup>4</sup>En la contraportada aparece la ingenua afirmación de que se trata del volumen “primero que se publica en el mundo sobre el tema”.

abordando así en el valor de la palabra, de los signos externos al actor, de los kinésicos o del decorado. La esclarecedora mirada de Umberto Eco da unas claves fundamentales sobre el modo de significar del signo teatral, juzgando que para que un signo exista basta que exista una convención que permita interpretar como signo un acontecimiento, propone asimismo tres campos fundamentales de la investigación semiótica: la kinésica, la paralingüística y la prosémica, reclamando la interalimentación del análisis para la creación y de la creación para el estudio. Cesare Segre realiza un meticuloso análisis de cada uno de los signos escénicos que aparecen marcados lingüísticamente por las acotaciones en *Acte sans paroles* de Beckett, ordenando los elementos en instrumentos, objetos, órdenes y reacciones, y mostrando las relaciones que se establecen entre lo escrito y lo visual que interpreta y explica. Jorge Urrutia se detiene a identificar lo específico teatral, citando autorizadas voces que consideran que lo distintivo de este arte descansa en la pluricodicidad y la interrelación de signos diferentes. Enfrenta esta idea a la defendida por Grotowski en su teatro pobre quien solo juzga esencial la presencia del actor y el espectador y la particular relación que se da en el acto escénico. Reflexiona asimismo sobre las funciones del lenguaje que cobran presencia a través de las acotaciones. A estos se suman otros dos artículos que relacionan cine y teatro a cargo de András Szekfü, especialista en crítica semiológica teatral y cinematográfica, y de Aleksandr K. Zholkovskiï, doctor en Lingüística y miembro de consejo de redacción de *Poetics*. La entidad académica de los autores de las intervenciones críticas revela la progresiva comunicación entre el mundo universitario y el teatral. La diversidad de enfoques evidencia la juventud de esta ciencia.

Tres años después, en 1978, verá la luz otra aproximación colectiva bajo el título *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Este acercamiento semiótico al texto artístico se encuentra dividido en tres partes: una primera, a cargo de Jenaro Talens en la que plantea una perspectiva teórica general; una segunda parte, sobre semiótica literaria que engloba otro estudio de Jenaro Talens,

en esta ocasión, sobre la “Teoría y técnica del análisis poético”, y una aproximación semiótica a la narrativa que realiza José Romera Castillo en “Teoría y técnica del análisis narrativo”; la tercera parte del libro está dedicada a la semiótica del espectáculo y comprende la “Teoría y técnica del análisis teatral”, a cargo de Antonio Tordera, y la “Teoría y técnica del análisis filmico” por Vicente Hernández Esteve. De este mismo año es la *Semiología de la representación* de André Helbo ya citada.

El auge de la semiología dramática persiste en la década de los ochenta y permanecerá vigente hasta la década de los noventa. Bobes Naves inaugura su acercamiento semiológico al acontecimiento teatral mediante el artículo “Posibilidades de una semiología del teatro”, publicado en *Estudios humanísticos* en 1981 (núm. 3, 1981: 11-26), aproximación que culminará con la publicación de la ya clásica *Semiología de la obra dramática* en 1989<sup>5</sup>. En mayo de 1982, se abre una sección a cargo de Guillermo Heras en *Pipirijaina* titulada “Del signo teatral” en la que se abordan estudios a este respecto de especialistas internacionales. Solo contó con dos ediciones, la dedicada a las teorías de Daniel Mesguich (“Del signo teatral. Daniel Mesguich”, Heras, 1982a) y la dedicada a las de Richard Foreman (“Del signo teatral. Richard Foreman”, Heras, 1982b). Son las citadas muestras de la explosión semiológico que vivió el discurso dramático del momento. Esta ciencia vendrá a aportar la explicación académica y rigurosa a la especificidad dramática marcada por su dualidad literaria-espectacular. Los acercamientos semióticos serán de particular interés en el estudio del trasvase de una a otra esfera, en el análisis de la transformación sígnica que se produce en el hiato que separa texto y escenario. El esquema de la comunicación de Jakobson será de enorme eficacia en su trasposición a los planos literario y espectacular del teatro.

Hacia la mitad de la década de los setenta, y gracias a las diferentes

---

<sup>5</sup>El interés de esta estudiosa por la perspectiva semiológica en sus acercamientos al teatro ha persistido en el tiempo, muestra de ello sería la publicación de *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo en Arco / Libros en 2001*.

tensiones ejercidas por uno y otro elemento escénico, podemos hablar de la escena como lugar de integración y diálogo entre los diferentes lenguajes escénicos que gozan ya de plena autonomía artística. El nuevo teatro deviene fundamentalmente comunicación con el espectador. Emancipados, pues, los diferentes lenguajes que se dan cita en la escena, será el espectador interpretante el que se sitúe en el centro, como fuerza activa y dinámica.

El protagonismo alcanzado por el espectador en estos momentos es paralelo al que conquistara el lector unos años antes en la nueva concepción de la narrativa sobre la que Castellet reflexiona en *La hora del lector* (1957). La pérdida del punto de vista autoritario y absolutista del narrador o el oscurecimiento de la expresión eran síntomas reveladores de la progresiva desaparición del autor tras la escritura misma. Paralelo proceso acontece en la escena del momento, la voz del autor será ya una más de las escrituras enfrentadas que se convocan y enfrentan en el escenario.

Desde el ensayo de Barthes “La muerte del autor” (1968)<sup>6</sup> comprendemos mejor el momento de la poética °scénica y dramaturgica que nos ocupa. Supone una contigüidad evidente. El paralelismo con el ensayo barthesiano se hace obvio, constituyendo ambos terminales de una misma evolución, aporta así el texto de Barthes buena luz a la comprensión del fenómeno teatral. El ensayo revela el fin del reinado del autor y el comienzo del gobierno del texto, la conquista de su autonomía como ente significativo que no se cierra en un significado definitivo. Asevera Barthes que

---

<sup>6</sup>Este ensayo nace de la evolución y desarrollo de la ponencia “Escribir: ¿verbo intransitivo?” que leerá Roland Barthes en el marco del seminario internacional, “Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre”, en el Centro de Humanidades Johns Hopkins en Baltimore, del 18 al 21 de octubre de 1966. Será publicada junto al resto de intervenciones en un volumen con el nombre del seminario en 1970 en Barral Editores. En este ensayo afirmaba ya que “paradójicamente, en el momento en el que el verbo escribir parecía convertirse en intransitivo cuando su objeto, el libro o el texto, adquirió una importancia particular” (en Donato y Macksey, ed., 1972: 160-161). La fecha de redacción de “La muerte del autor es 1968, citaremos por *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1987).

*la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen, [...] es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (1987: 65).*

La escena del momento se levanta contra la jerarquía del autor dramático mediante el abandono de los textos prefijados y contra la recién conquistada figura del director mediante la fórmula de la creación colectiva. El paralelismo con la crisis de la representación que atraviesan las vanguardias escénicas se evidencia cuando apunta que

*escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de pintura —como decían los clásicos—, sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña —que se da exclusivamente en primera persona y presente— en la que la enunciación no tiene más contenido —más enunciado— que el acto por el cual ella misma se profiere (1987: 68-69).*

La consustancial performatividad del acontecimiento teatral se extrema en un sentido de la escena que no representa un mundo anterior o exterior a sí misma, sino que se convierte en mundo escindido y autónomo. Si el teórico francés postuló en tal ensayo que el nacimiento del lector se pagaría con la muerte del autor; la supresión y muerte del autor dramático, así como la del director escénico conllevarían asimismo el nacimiento de un espectador nuevo, activo e interpretante. Afirma Barthes que:

*existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese*

*lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (1987: 71).*

El texto no se halla clausurado en su emisión, sino que requiere de la recepción para que el espectador le dé forma y unidad. El teatro refuerza su concepción comunicacional en estos momentos en los que los únicos elementos imprescindibles son actor y espectador, polos del arco comunicacional que constituirá la puesta en escena, entre los que la soberanía terminará recayendo en el segundo en tanto unifica e interpreta la conjunción de escrituras que supone la puesta en escena.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A. V.V. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- ARJONA, R. (1976). “Divinas palabras, de Valle Inclán, por la compañía de Nuria Espert”. *ABC*, 11 de enero, 35. Recuperado de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1976/01/11/049.html> [20/05/2018].
- BARTHES, R. (1970). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- \_\_\_\_ (1972). “Escribir: ¿verbo intransitivo?”. En *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Eugenio Donato y Richard Macksey (eds.), 160-161. Barcelona: Barral Editores.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> C. (1981). “Posibilidades de una semiología del teatro”. *Estudios Humanísticos* 3, 11-26.
- \_\_\_\_ (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (2001). *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco / Libros.

- CANOVA, J. (1974). *Análisis semiológico del lenguaje de las Comedias bárbaras*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTELLET, J. M.<sup>a</sup> (1957). *La hora del lector*. Barcelona: Península.
- DÍEZ BORQUE, J.M y GARCÍA LORENZO, L. (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- HELBO, A. (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERAS, G. (1982a). “Del signo teatral. Daniel Mesguich”. *Pipirijaina* 22, mayo, 69-78.
- \_\_\_\_ (1982b). “Del signo teatral. Richard Foreman”. *Pipirijaina* 23, julio, 78-80.
- JANSA ANADÓN, M. (1974). “Un grito de alarma”. *Pipirijaina* 4, junio, 34.
- JAUSS, H. R. (1970). *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Madrid: Gredos.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1970). “Valle-Inclán”, *Nel mezzo del cammin. I. Gaceta Ilustrada* 712, 31 de mayo, 20.
- LÁZARO CARRETER, F. (1977). “Divinas palabras, espectáculo de Víctor García”. *Gaceta Ilustrada* 1064, 27 de febrero, 8.
- LLOVET, E. (1976). “Devorar a García Lorca”. *El País*, 26 de septiembre. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1976/09/26/cultura/212540414\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/09/26/cultura/212540414_850215.html) [03/04/2018].
- \_\_\_\_ (1976). “Una auténtica queja andaluza”. *El País*, 26 de octubre. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1976/10/24/cultura/214959607\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/10/24/cultura/214959607_850215.html) [03/04/2018].
- \_\_\_\_ (1977). “Espert-García ofrecen un monumental espectáculo”. *El País*, 30 de enero. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1977/01/30/cultura/223426808\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/01/30/cultura/223426808_850215.html) [03/04/2018].
- LOTMAN, I. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MIRALLES, A. (1975). “Alias Serrallonga de Els Joglars”. *Primer Acto*

90-95, 179-180-181.

MONLEÓN, J. (1967). "Don Ramón: esperpento y farsa". *Triunfo*, 4 de febrero, 59. Recuperado de <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl0=XXI&num=244&imagen=54&fecha=1967-02-04> [03/04/2018].

\_\_\_\_ (1971). "Yerma, el teatro de lo insólito". *Triunfo*, 11 de diciembre, 36-39. Recuperado de <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl0=XXVI&num=480&imagen=36&fecha=1971-12-11> [03/04/2018].

\_\_\_\_ (1973). "Mary d'Ous en Madrid". *Triunfo*, 5 de mayo, 69. Recuperado de <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl0=XXVII&num=553&imagen=69&fecha=1973-05-05> [03/04/2018].

\_\_\_\_ (1980). "La visión de Lavelli". *Primer Acto* 186, 27.

MORRIS, Ch. G. (1974). *La significación y lo significativo: estudio de las relaciones entre el signo y el valor*. Madrid: Alberto Corazón.

MUKAROVSKY, J. (1971). *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón.

NIEVA, F. (1973). "¿Quién eres tú, Mary D'Ous?". *Primer Acto* 15, 4-8.

PREGO, A. (1971). *Yerma*, de Víctor García en la comedia. *ABC*, 1 de diciembre, 81-82.

ROMERA CASTILLO, J. (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.

\_\_\_\_ (2006a). "Sobre semiótica teatral". En *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, 193-225. Madrid: UNED.

\_\_\_\_ (2006b ). "Bibliografía de la semiótica en España: segunda parte. Teatro". En *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, 499-524. Madrid: UNED.

Recibido el 5 de marzo de 2018.

Aceptado el 11 de junio de 2018.



**EL POSICIONAMIENTO DEL *ETHOS*  
COMO ESTRATEGIA RETÓRICA  
EN LA COMEDIA DE *STAND-UP* DE VALLADOLID**

THE POSITION OF THE *ETHOS* AS RHETORICAL STRATEGY  
IN THE STAND-UP COMEDY OF VALLADOLID

**José María RODRÍGUEZ SANTOS**

Universidad Pontificia Comillas

jrodriguezs@comillas.edu

**Resumen:** El presente trabajo pretende mostrar un análisis del género de la comedia de *stand-up*<sup>1</sup> desde una perspectiva retórica. Se propone un análisis de actos y rutinas de artistas vallisoletanos de *stand-up* con el objetivo de explicar la influencia que tiene el posicionamiento del *ethos* del comediante respecto a la audiencia y respecto al asunto con el que se pretende el humor. Se trata, por tanto, de una estrategia retórica con una evidente influencia cultural, por lo que es posible abordarla desde los principios de la Retórica cultural propuestos por Tomás Albaladejo.

---

<sup>1</sup>La expresión inglesa *stand-up comedy* ha sido traducida habitualmente al español como monólogo cómico o monólogo humorístico. Sin embargo, hemos decidido emplear la expresión comedia de *stand-up* porque consideramos, por una parte, que conserva de forma más nítida el valor retórico de la propia expresión al que se refieren Meier y Schmitt (2017: xxv); y, por otra, que evita la confusión con otras formas discursivas monológicas donde se puedan emplear estrategias humorísticas pero que no respondan al modelo de *stand-up comedy* que aquí se pretende.

**Palabras clave:** Comedia de *stand-up*. Valladolid. Retórica cultural. Posicionamiento. *Ethos*.

**Abstract:** *This study aims to show an analysis of the stand-up comedy genre from a rhetorical perspective. A review of the actions and habits of some stand-up artists from Valladolid is proposed in order to explain the influence of the position of the comedian ethos has with regard to the audience, and to the matter which is the subject of the humour. Therefore, this is a rhetorical strategy which has an evident cultural influence that could be addressed from the principles of the cultural rhetoric suggested by Tomás Albaladejo.*

**Key Words:** Stand-up comedy. Valladolid. Cultural rethoric. Position. *Ethos*.

## 1. INTRODUCCIÓN

El humor ha sido analizado a lo largo de la historia desde disciplinas como la Filosofía, la Antropología, la Psicología, la Sociología, los Estudios Culturales, la Lingüística o la Retórica, en tanto ciencia más antigua encargada del estudio del discurso. En destacadas obras de la Retórica clásica es posible encontrar referencias que evidencian la atención al humor, a lo cómico y a los recursos de los que el orador puede servirse para persuadir mediante la risa.

Quintiliano (1916: 329 y ss.) dedica el capítulo III del libro VI de su obra al estudio de este fenómeno comunicativo. Según Quintiliano, la gran dificultad que reside en suscitar la risa proviene del efecto negativo que sobre la imagen del orador (*ethos*) pueda tener el empleo de las chanzas que la provocan, ya que estas solían ser consideradas como una bajeza. A esto se le añade la dificultad propia de explicar la naturaleza de la risa, así como la confusión que habitualmente se produce a la hora de diferenciar

la risa de la irrisión, respecto a lo cual, en la actualidad, se mantienen aún discusiones sobre la distinción entre lo cómico y lo humorístico dentro del dominio más amplio de lo irrisorio (Palacios, 2012). En cualquier caso, ya sea de un modo u otro, para Quintiliano la risa puede provocarse aludiendo a defectos ajenos, en cuyo caso lo denomina gracejo; o aludiendo a defectos propios, a lo cual llama necedad (Quintiliano, 1916: 330). Es decir, que el objeto de la risa se relaciona con algo externo al orador o con algo vinculado a sí mismo, de modo que la forma en la que se pretenda generar la risa afectará de una manera diferente a la imagen de quien emite el discurso y de quienes lo reciben.

El orador, en su intento de deleitar y mover a su auditorio, requiere del conocimiento de una serie de técnicas y de una evaluación de la situación, y no solo de su propia naturaleza más o menos cómica, si bien se reconoce que esta naturaleza que se muestra a través del carácter del emisor puede hacer que el efecto del chiste sea más efectivo que si este fuera pronunciado por otro. Esta relación entre el emisor, los receptores y la situación a través del propio contenido humorístico o cómico del discurso para la evaluación de los efectos sobre el conjunto del hecho retórico es resumida por Quintiliano (1916: 334) al afirmar que “lo primero que se debe tener presente es quién habla, de qué asunto, en presencia de quién, contra quién y qué es lo que se dice”. Igualmente, advierte ya de los riesgos de este tipo de recursos retóricos, cuyas consecuencias para el emisor dependen del objeto de la chanza y de quiénes sean los destinatarios de esta.

*Conviene no solamente al orador, sino a todos en común, el no zaherir a personas a quienes es peligroso el ofender, y el no decir chanzas de que puedan originarse graves enemistades y de que tengamos que desdecirnos con ignominia. Nunca es bueno decir chistes que puedan ofender al común, a naciones enteras, a algún cuerpo o condición de personas. Todo cuanto diga un orador de buena conducta ha de ser sin faltar a la dignidad y decoro ni a*

*la vergüenza. Son caras las chanzas que se dicen a costa de la reputación* (Quintiliano, 1916: 336).

Sin embargo, es importante aclarar que estas premisas que pudieran extraerse tanto de los recursos que se emplean en la construcción de los discursos cómicos como en la configuración y efectos que el discurso pueda tener sobre los agentes participantes en el hecho retórico, estarán siempre marcadas por el contexto cultural en el que se desarrollen. Según los fundamentos de la Retórica cultural propuestos por Albaladejo (2013, 2016), cualquier discurso retórico —y la comedia de *stand-up* lo es— puede ser analizado desde los principios que establecen las relaciones de la Retórica como parte de la cultura, así como del rol específico que desempeña la cultura en la Retórica. Es decir, por un lado, la consideración de la Retórica en la cultura como “a specific cultural subset of a more general concept of the power of words and their potential to affect a situation in which they are used or received” (Kennedy, 1994: 3); donde los discursos ya producidos son analizados con el objetivo de establecer pautas para la producción de futuros discursos (Murphy, 1983), tomando el discurso como un producto de transmisión que genera un bagaje cultural. Y, por otro, de la cultura como componente de la Retórica que conecta emisores y receptores, y que influye en la construcción de los discursos. Según Albaladejo,

*los elementos culturales son imprescindibles no sólo para la realización de la comunicación, sino también para la eficacia de ésta, para los efectos y resultados perlocutivos en los receptores, para la consecución de persuasión y convicción en los oyentes, en los lectores, en los espectadores, a partir de su recepción de los discursos retóricos* (Albaladejo, 2013: 3-4).

Esta configuración cultural del discurso afecta tanto a la construcción del texto retórico en sus operaciones constituyentes como al

resto de operaciones no constituyentes, desde la *intellectio* como operación de naturaleza pragmática encargada además de examinar minuciosamente la realidad (Chico Rico, 1989: 53) y el entorno cultural concreto en el que se pretende el humor, pasando por la consideración de la memoria como un ejercicio con una fuerte influencia de la cultura, o la importancia de los códigos semióticos presentes en la comunicación no verbal durante la *actio/pronuntiatio* de un discurso oral, hasta las metáforas que muestran cómo concebimos nuestra relación con el entorno. Así, se puede llegar a la conclusión de que “it is possible to learn that culture is crossing the whole system of rethoric” (Albaladejo, 2016: 20).

El componente cultural se presenta dentro de un marco que combina una réplica del sistema retórico en toda su dimensión, donde este y algunos conceptos clásicos como, por ejemplo, el *ethos* o el *pathos* pueden ser analizados desde una perspectiva que tenga en cuenta su configuración cultural, junto con nuevos conceptos retóricos como la poliacroasis. Esta presencia del componente cultural en la Retórica es un continuum capaz de proporcionar una herramienta de análisis de los textos y los discursos en todos los ámbitos a los que la Retórica ha expandido sus límites en la última época.

En este contexto, el objetivo que se persigue en este trabajo es el de analizar desde una perspectiva retórico-cultural la configuración del *ethos* en la comedia de *stand-up*, y más concretamente en la desarrollada por una selección de cómicos procedentes de la ciudad de Valladolid, a través de una estrategia que denominamos posicionamiento del *ethos*. Para ello, en primer lugar, proponemos una delimitación de lo que consideramos como comedia de *stand-up* para este trabajo con el fin de evitar la confusión con otros discursos de características similares. En este sentido, la identificación de autor, narrador y personaje, como en otro tipo de obras literarias y no literarias autoficcionales, nos parece un aspecto sumamente relevante.

En segundo lugar, realizamos una revisión de la importancia del *ethos* como parte fundamental del hecho retórico en general y de la comedia de *stand-up* en particular. Dentro del amplio y complejo concepto

del *ethos*, proponemos la observación de una estrategia relacionada con este que llamamos, como advertíamos anteriormente, posicionamiento del *ethos* y que se aplica sobre dos componentes configuradores de la comedia de *stand-up*: el asunto y el público.

Finalmente, una vez presentada esta estrategia, proponemos el análisis de un corpus de vídeos (ver Anexo 1) correspondientes a bloques<sup>2</sup> de actos realizados por cómicos vallisoletanos para Comedy Central. Esta selección concreta viene motivada, en primer lugar, porque los comediantes de Comedy Central responden al modelo de comedia de *stand-up* que definimos en este trabajo, a pesar de las diferencias propias que se observan entre un espectáculo de comedia de *stand-up* para un medio como la televisión respecto a otro desarrollado en un club de comedia donde no existen figuras como la del coordinador de guion o la del director de programación. Y, en segundo lugar, una selección centrada en cómicos de la ciudad de Valladolid, para observar si las posibles regularidades en el posicionamiento del *ethos* se deben a una procedencia común de los cómicos o si el formato y el medio son los que determinan esta estrategia.

La selección de cómicos la componen J. J. Vaquero, Fran El Chavo, Álex Clavero, Quique Matilla y Nacho García<sup>3</sup>. Todos ellos son artistas reconocidos a nivel nacional, con presencia en el circuito de comedia de *stand-up* español, y en distintos programas televisivos y radiofónicos. Además, juntos forman la compañía Humor de Protección Oficial<sup>4</sup>, de modo que la relación entre ellos trasciende el mero origen geográfico que pueden compartir con otros cómicos. Se han analizado treinta y cinco vídeos de entre uno y cuatro minutos de duración publicados por Comedy Central entre los años 2014 y 2017, y disponibles en su página web<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup>Se denomina bloque a un fragmento de texto que trata sobre un asunto determinado dentro de un acto más amplio.

<sup>3</sup>Aunque Nacho García no es vallisoletano de nacimiento, sino cordobés, ha pasado toda su vida en Valladolid tal y como indica en su propia web (<http://www.nachogarciacomico.com> [13/02/2018]) y su formación y desarrollo como cómico se realiza en esta ciudad.

<sup>4</sup>Para más información sobre esta compañía véase su página web: <http://www.humordeproteccionoficial.com> [13/02/2018].

<sup>5</sup>Videos disponibles en: <http://www.comedycentral.es> [13/02/2018].

## 2. LA RETÓRICA DE LA COMEDIA DE *STAND-UP* Y LA RELEVANCIA DEL *ETHOS*

Uno de los ámbitos a los que puede extenderse la Retórica moderna es el de la comedia de *stand-up*, respecto a la que creemos necesario abordar qué consideramos como comedia de *stand-up* para la adecuada contextualización de este trabajo.

En cuanto a la definición de este género, Martínez-Alés (2015) apunta:

*al tipo de representación escénica de carácter humorístico en la que el artista (...), normalmente en pie y, en principio, sin ningún tipo de decoración o vestuario especial, actúa ante un público al que se dirige directamente y cuya retroalimentación, ya sea mediante la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo, es crucial* (Martínez-Alés, 2015: 37).

Sin embargo, a esta definición más general se añaden algunas matizaciones con el fin de evitar las posibles confusiones que puede provocar la proliferación de espectáculos televisivos, en los que se puede producir un hecho que a nuestro juicio resulta crucial para su posterior análisis retórico: la autoría del texto que se representa. Si se realiza una búsqueda de los programas de televisión más famosos en los que se podría hablar de la presencia de comedia de *stand-up*, resultaría sencillo advertir cómo en muchos casos quienes actúan interpretan un texto que ha sido escrito por otro(s). Algunos ejemplos los podemos encontrar en programas como *Late Motiv* de Andreu Buenafuente que, siguiendo con el formato de otros programas presentados por él mismo en etapas anteriores, se inicia con un monólogo al estilo de la comedia de *stand-up* cuya autoría corresponde a un conjunto de guionistas entre los que podríamos nombrar

a Marcos Mas o Kaco Forns. También en la actualidad encontramos un formato similar en el programa La Resistencia presentado por David Broncano en el que su monólogo inicial también lo elaboran guionistas como Borja Sumozas, Fernando Moraño o Denny Horror, entre otros. Y, por último, por su relevancia en la difusión de la comedia de *stand-up* en España, también destacamos El Club de la Comedia como un ejemplo en el que presentadores como Javier Veiga, Emilio Aragón, Eva Hache, El Gran Wyoming o Ana Morgade, y actores y personajes de toda índole, se alternaban en el escenario con cómicos profesionales de stand-up para representar, los primeros, textos elaborados por guionistas entre los que destacaban profesionales del medio tan importantes en la actualidad como Pablo Motos o Luis Piedrahita. La consideración como comedia de *stand-up* sin diferenciación alguna de esta interpretación de un texto ajeno frente a un público con el objetivo de provocar la risa supondría, por tanto,

*dar cabida, entonces, a todo un elenco de artistas y graciosos, más o menos solventes, entre los que incluiríamos a los cuentachistes, los showmen, los magos cómicos, los payasos, e incluso algún político. También, claro está, a los actores que, siguiendo un guion escrito por otro, se lanzaran a contar anécdotas graciosas en primera persona, ajenos completamente a todo el complicado proceso de creación de un texto tan personal, tan íntimo* (Martínez-Alés, 2015: 34).

Además, cabría la posibilidad de una confusión con otros subgéneros teatrales con los que las fronteras son difusas, pero respecto a los cuales se pueden presentar algunas características diferenciadoras, además de la autoría del texto. Entre ellas, la interacción dialógica, verbal y no verbal, y el consecuente derribo de la cuarta pared, que es capaz de provocar variaciones inmediatas —sobre todo si el artista es también el autor— en un texto ya de por sí dinámico.

Por otra parte, desde el punto de vista de un análisis retórico, y

a la luz de su sistema teórico, la mera interpretación de un texto escrito por otro(s) representaría una ruptura de la lógica de producción discursiva retórica, y reduciría este análisis a las operaciones de la memoria y la *actio* / *pronuntiatio*. Aunque también es posible observar ejemplos en los que quien interpreta el texto no lo ha memorizado, sino que pronuncia aquello que lee directamente de una pantalla situada junto a la cámara con el objetivo de simular esa memorización, pero cuyos efectos sobre la propia actuación, como una atención excesiva a la lectura y la consecuente pérdida de naturalidad en la articulación verbal y no verbal, son evidentes en la mayoría de los casos. Estas dos posibilidades, apreciables en actores de monólogos, como los denomina el propio Martínez-Alés (2015: 36), que en realidad son presentadores de televisión, actores u otro tipo de personajes famosos, limita de forma determinante el análisis de este género como hecho retórico.

Según Albaladejo (1989: 43), se entiende por hecho retórico aquel que “está formado por el orador o productor, el destinatario o receptor, el texto retórico, el referente de éste y el contexto en el que tiene lugar”. Por lo tanto, para el análisis de lo que atañe al productor, al texto retórico y a su pronunciación en un contexto concreto frente a unos destinatarios activos, es fundamental que el primero sea protagonista de las operaciones constituyentes y no constituyentes del texto por cuanto la pronunciación de este implica para la imagen del emisor. Dicho de otro modo, el análisis del *ethos* no sería adecuado y completo si el emisor al que se le atribuyen determinadas características y posicionamientos tan solo es aquel que se encarga de pronunciar un texto memorizado o leído en una pantalla. Se trata así de considerar la comedia de *stand-up* como hecho retórico y no únicamente como texto humorístico, ya que en este segundo se puede obviar la problemática de la autoría y podría provocar consideraciones sobre el emisor, como su imagen social, su dominio de las técnicas para provocar la risa o su ingenio, que en realidad corresponderían en gran medida a quien(es) ha(n) creado dicho texto.

En la comedia de *stand-up* el discurso del cómico es inherentemente

retórico (Greenbaum, 1999) y su finalidad es “la aceptación del público de su humor desde la risa” (Gómez Alonso, 2016: 88). El éxito de un cómico depende de la persuasión y convicción que logre en su público para que este adopte su visión del mundo, ya que el humor es “a part of the interpretation of life” (Leacock, 1935: 4). Para ello, el estilo dialógico, en algunas ocasiones, o pseudodialógico, en otras, de la comedia de *stand-up* en su paso del texto escrito a la actuación permite al cómico conectar emocional e intelectualmente con su audiencia (*pathos*) (Greenbaum, 1999: 34) e influir en ella a través del *ethos* que va construyendo en función de la situación concreta de comunicación o *kairos*.

El *ethos* representa uno de los ejes fundamentales del hecho retórico, sin el cual resultaría incompleto el análisis de un texto tan vinculado al autor como lo es el que se presenta en un espectáculo de comedia de *stand-up*. Se trata de un concepto de difícil definición y acotación, cuyo tratamiento en la teoría retórica ha ido evolucionando a lo largo de la historia (Bermúdez, 2007) y que puede ser abordado desde múltiples perspectivas y disciplinas. Por lo que respecta a la Retórica clásica, Aristóteles fue el primero en mostrar un interés especial en el efecto persuasivo del *ethos*, del cual afirma que “posee un poder de convicción que es, por así decirlo, casi el más eficaz” (Aristóteles, 2014: 1356a, 18-19). Este carácter del orador para la persuasión consiste en la generación de confianza y credibilidad en su auditorio, “pues damos más crédito y tardamos menos en hacerlo a las personas moderadas, en cualquier tema y en general, pero de manera especial nos resultan totalmente convincentes en asuntos en que no hay exactitud sino duda” (Aristóteles, 2014: 1356a, 9-12). Esta credibilidad se lograría a partir de tres elementos como la discreción, la integridad y la buena voluntad. Por tanto, para Aristóteles, la configuración del *ethos* y su efecto persuasivo están relacionados con la inteligencia y la ética, que el propio Aristóteles desarrolla en su Retórica y en otras obras como Ética a Nicómaco o Ética a Eudemo; y su presentación a la audiencia ha de ser efecto del discurso mismo y no de ideas preconcebidas sobre el orador.

Este interés por el *ethos* continúa en la tradición retórica romana

con Cicerón o Quintiliano, por ejemplo, en la que este último dedica el Libro XII de su obra *Institutio Oratoria* a las características y formación del orador, sobre el que se dice que “ha de ser hombre de bien”, en clara alusión a aspectos éticos y morales que necesariamente trascienden el discurso y tienen en consideración otros aspectos de la vida pública. Tras un largo periodo de desprecio de las cuestiones retóricas no vinculadas casi en exclusiva a la *elocutio*, que da lugar a lo que Genette (1974) denomina retórica restringida, la revitalización de la retórica en la segunda mitad del siglo XX y el desarrollo de otras ciencias del lenguaje conllevan un resurgir también por el interés en el *ethos*. En este periodo se recupera su consideración más allá del discurso, como podemos observar en la obra de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958), o en las de la escuela francesa (Barthes, Ducrot, Amossy, Maingueneau, entre otros) que, dentro de su concepción del *ethos* para el análisis del discurso, mantienen la distinción entre el *ethos* discursivo y el *ethos* prediscursivo, ya que “l’*ethos* est cruciallement lié à l’acte d’énonciation, mais on ne peut ignorer que le public se construit aussi des représentations de l’*ethos* de l’énonciateur avant même qu’il ne parle” (Maingueneau, 2002: 4). Así, el *ethos* prediscursivo se configura a partir de elementos esencialmente culturales, como las representaciones compartidas por un auditorio concreto al que el orador debe adecuarse y que se prevé que sean consideradas como positivas por este; unas creencias que regulan lo correcto e incorrecto en cuanto a las acciones con proyección social; o una serie de comportamientos estereotipados que son considerados adecuados en determinadas situaciones igualmente estereotipadas. Por lo que se refiere el *ethos* discursivo, este se presenta a través de:

*tout ce qui, dans l’énonciation discursive, contribue à émettre une image de l’orateur à destination de l’auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l’orateur*

*donne de lui-même une image psychologique et sociologique*  
(Declercq, 1992: 48).

En la comedia de *stand-up*, como obra artística autoficcional, se produce un juego de construcción ambigua de la imagen en la que los atributos del *ethos* asignados por el público navegan entre lo ficcional y lo factual de la persona que lo representa, si bien a esta persona, el comediante, no se la debe identificar como un integrante más de la vida pública cotidiana, sino a través de su imagen de rol de artista-cómico-monologuista, de modo que los efectos positivos o negativos sobre el *ethos* se atribuirían a su personaje cómico en primera instancia, y a su rol de artista-cómico-monologuista en segunda. A pesar de que esta imagen de rol, según Goffman (2001: 31), “llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad”, tan solo una fuerte incomprensión o un absoluto desconocimiento de las características y objetivos del acto comunicativo y artístico que supone un espectáculo de comedia de *stand-up* podrían provocar efectos sobre la persona que se encuentra detrás del personaje representado y del artista que lo representa. En definitiva, podríamos decir que la construcción de la imagen cómica surgiría de la conjunción del *ethos* discursivo del propio cómico (su inteligencia, su ingenio, su dicción, la calidad del texto, la gestualidad, etc.) y del *ethos* discursivo (diferentes voces representadas, cuando las hubiere) y extradiscursivo (representaciones, creencias, valores, actitudes) que el cómico confiere a su personaje. Y con ese juego se pretende la risa.

La construcción del *ethos* cómico aparece, pues, fuertemente ligada al discurso, y por este motivo consideramos que la consecución de los objetivos persuasivos y, por tanto, del éxito de un cómico están vinculados con el *aptum*, el “principio de coherencia que preside la totalidad del hecho retórico afectando a las relaciones que los distintos componentes de éste mantienen entre sí” (Albaladejo, 1989: 53). Esta coherencia también ha de producirse en la construcción de ese *ethos* complejo —tanto en la representación de una rutina concreta como en las

sucesivas en las que los asuntos que se traten difieran entre ellas e, incluso, en actos distintos—, caracterizada por una marcada contra-ética (Gómez Alonso, 2017: 90). Una transgresión intencionada de las normas sociales establecidas, de las creencias más extendidas y compartidas por la mayoría, y de la ridiculización de actitudes, comportamientos y tendencias que en el contexto de la vida cotidiana son consideradas, cuando menos, como aceptables. Una construcción arriesgada del yo del personaje cómico al que el artista le presta su cuerpo, su voz y su ingenio, y al que le dota de un relato verosímil y crítico, que en muchos casos provocaría su exclusión en el juego social convencional, pero al que sobre el escenario le están permitidas tales interrupciones si con ello se logra el divertimento, la risa y el aplauso del público. Esta coherencia en la construcción y presentación del *ethos* cómico contribuye a la creación de la autoridad cómica (Greenbaum, 1999: 35) necesaria para la adhesión de los receptores, ya que si estos no la aceptan, la consecución del objetivo de la risa que se persigue no se producirá, con independencia de lo bien que estén contruidos los ganchos o premisas y los remates desde un punto de vista estructural y lingüístico.

### 3. EL POSICIONAMIENTO DEL *ETHOS* Y SU ANÁLISIS EN LA COMEDIA DE *STAND-UP* VALLISOLETANA

En la comedia de *stand-up*, una de las estrategias relacionadas con el concepto clásico del *ethos* es aquella que hemos llamado posicionamiento del *ethos*. Esta estrategia hace referencia a diversos posicionamientos del emisor respecto a los receptores a los que se dirige y del emisor respecto al tratamiento de los asuntos sobre los que construye el discurso humorístico. Aristóteles ya da cuenta de esta estrategia relativa al auditorio, dentro del género judicial, a través del término disposición, sobre el que se indica que:

*es necesario que no sólo se atienda a que el argumento sea convincente y fidedigno, sino a ponerse a sí mismo y al juez en*

*una determinada disposición, pues tiene mucha importancia para la persuasión (...) la actitud que muestra el que habla y que dé la impresión a los oyentes de que se encuentra en determinada disposición respecto a ellos y además que también se dé el caso de que ellos también lo estén respecto al orador (Aristóteles, 2014: 1377b, 28-36).*

El posicionamiento del *ethos* hace referencia a la disposición del emisor respecto a los receptores a los que se dirige y del emisor respecto al tratamiento de los asuntos sobre los que construye el discurso humorístico. Es una estrategia dinámica y variable a lo largo de un mismo acto, e incluso de un mismo bloque, y puede adoptar tres niveles: de superioridad, de igualdad o de inferioridad. Los valores que definen estos niveles dependen del contexto sociocultural en un momento concreto, y están conformados por los comportamientos, actitudes y creencias compartidos y reconocibles como aceptables o no aceptables en términos comunicativos, éticos, morales, ideológicos, económicos o de otra índole.

Por lo que se refiere a la disposición del cómico respecto al público, Rodríguez Pequeño (2017) analiza el posicionamiento de artistas como Leo Harlem e Ignatius Farray y su efecto sobre la aceptación de su humor por el público. El posicionamiento de igualdad respecto a la audiencia que se puede observar en Leo Harlem hace que el cómico sea rápidamente identificado como “uno de los nuestros” (Rodríguez Pequeño, 2017: 108), lo cual favorece la aceptación mayoritaria y su consideración como un cómico simpático. En el caso de Ignatius Farray, este adopta un posicionamiento de inferioridad y desarrolla asuntos más personales e íntimos. Es patético y otorga a su público esa superioridad que contribuye a la risa “por medio de lo grotesco, lo absurdo y lo ridículo” (Rodríguez Pequeño, 2017: 111) y a través de la empatía, lo cual exige un mayor esfuerzo intelectual y un mayor riesgo de que su humor no sea aceptado por tantos.

Por otro lado, el posicionamiento puede mostrarse también

en la disposición del cómico respecto al asunto. En este segundo caso, distinguimos entre aquellos en los que el cómico es el propio asunto, habla sobre él mismo, y en los que no habla directamente sobre él, aunque sí esté presente en las anécdotas que narra o estas estén protagonizadas por familiares o personas cercanas. En este último, en el que el cómico no es el objeto del humor, también hemos considerado diferenciar si en los asuntos existen referencias que incluyan al público o si son tratados como ajenos al cómico y al público.

El análisis que hemos realizado sobre los cómicos de Valladolid a partir de sus grabaciones para Comedy Central, y que consta de treinta y cinco vídeos (ver Anexo 1), nos muestra el empleo de esta estrategia de posicionamiento del *ethos* en ochenta y cinco ocasiones, entre aquellas relativas al posicionamiento del cómico respecto al público y del cómico respecto al asunto. En la tabla que se muestra a continuación se presentan los datos cuantitativos de este análisis que, posteriormente, comentamos y ejemplificamos.

		<i>Asunto</i>									<i>Público</i>		
		<i>El cómico se incluye</i>			<i>El cómico no se incluye</i>								
					<i>Afecta al público</i>			<i>No afecta al público</i>					
<i>Nivel</i>		<i>Inf.</i>	<i>Igu.</i>	<i>Sup.</i>	<i>Inf.</i>	<i>Igu.</i>	<i>Sup.</i>	<i>Inf.</i>	<i>Igu.</i>	<i>Sup.</i>	<i>Inf.</i>	<i>Igu.</i>	<i>Sup.</i>
<i>Total</i> = 85		13	3	3	1	2	0	5	3	13	23	19	0

Tabla 1: Desglose cuantitativo de posicionamientos

Por lo que respecta al público, no se observan posicionamientos de superioridad. El posicionamiento más empleado es el de inferioridad,

seguido del de igualdad, lo cual corresponde a una configuración clásica del personaje cómico en busca de la aceptación por parte de su audiencia, ya que los posicionamientos de superioridad suponen un mayor riesgo para el artista al generar antipatía por ese refuerzo excesivo de la autoimagen, considerado como un gesto de prepotencia y condescendencia que puede provocar emociones en el público conducentes al rechazo. Por lo tanto, estos posicionamientos de igualdad e inferioridad buscan la conexión emocional con la audiencia mediante la empatía, pero sin que eso implique llegar al patetismo, como en el anteriormente mencionado caso de Ignatius Farray:

(1) *Las formas de hablar han cambiado. Ahora hay que meter palabras en inglés: “Vamos a tomar un lunch”. Dices: “Me voy a quedar con hambre”. Tú fijate la diferencia que te digan un lunch a “vas a almorzar”. “Vas a almorzar”, lo más fino va a venir panceta. Ahora ya la gente no dice “estoy en mi descanso”. Dice “estoy en mi break”. ¿Break? ¿Que qué? ¿Break? ¿Pero de leche o cómo es esto?* (El Chavo, 2017a).

Podemos observar cómo en (1) el posicionamiento de inferioridad se manifiesta a través de una presentación del yo del cómico en el que se alude al desconocimiento aparente de idiomas como el inglés, que se presupone el más conocido como lengua extranjera por la audiencia, sobre todo a través de alusiones a términos cuyo uso está ampliamente extendido. Una forma de marcar esta carencia es la pronunciación de esos términos en inglés, que se realiza como si fueran términos en español, de modo que el término break no se pronuncia como [breik] sino como [brik]. Este aspecto de la pronunciación, como vemos, es más efectivo cuando asistimos a la actio/pronuntiatio, siendo además un recurso muy habitual para el posicionamiento del *ethos* debido a la carga sociocultural que este

posee. Otra estrategia de posicionamiento de inferioridad es aquella en la que se hacen referencias a cuestiones físicas del propio cómico:

(2) *Yo la verdad es que fui un chaval muy feo. Muy feo, de verdad. Yo cuando nací era así delgado, era blanco. Blanco, blanco de que yo voy a la playa y me tengo que echar una crema protectora factor 60. O sea, que después de eso los médicos te recomiendan que te echés yeso. (...) Y lo peor no era lo de ser blanco, lo peor era lo de ser bizco. Yo con eso no podía, tío, que estás todo el día viéndote la nariz* (Clavero, 2014a).

Tanto en (1) como en (2) esa inferioridad respecto al público se logra mediante alusiones al propio yo y a sus capacidades intelectuales o a sus características físicas, si bien en (1) se realiza de forma indirecta ya que el asunto no es el propio cómico, mientras que en (2) el monologuista sí es el asunto cómico. Esta forma de mostrar una posición de inferioridad se puede lograr a través de la *sermocinatio* (Lausberg, 1975), representada en (3) por la inclusión de un diálogo en el que el cómico habla con otro personaje para provocar el humor a partir de interpretaciones erróneas, fruto de un deficiente proceso inferencial de un término polisémico como “entera”, seguido de un refuerzo de esa deficiencia interpretativa que consiste en la ridiculización del otro a través del absurdo derivado del juego de significados.

(3) *No estoy preparado para salir a comprar nada porque me engañan. El otro día voy a la tienda y digo: “Dame una caja de leche”. Me dice: “¿Entera?”. Digo: “Es que si no, se me va cayendo todo. ¿Tú eres imbécil? ¿Me vas a dar un cacho caja? Me la das entera, me la cobras entera”* (Vaquero,

2017a).

También es habitual que el posicionamiento se ubique en un nivel de igualdad con el público. El cómico se presenta como uno más entre los asistentes, con anécdotas y vivencias en las que cualquiera podría verse reflejado, y con un comportamiento que responde a la aplicación de una lógica reconocible y compartida por todos en situaciones en las que son otros los que se comportan de forma absurda o ridícula (una anciana que quiere obtener el carné joven) y el cómico las amplifica mediante la propia exageración lógica de su respuesta.

(4) *Yo estudié magisterio. Esto es cierto. Y estuve dos años dando clases para mayores. Digo mayores porque si digo viejos les quitaría años seguramente. Y me molaba porque tenían espíritu joven. Eran como chavalines de instituto. Igual. Tenían su inocencia. Me viene un día Juliana, una alumna de 79 años y me pregunta: “Profe, ¿qué tengo que hacer para sacarme el carné joven?” Digo: “Pues creo que volver a nacer”* (Matilla, 2017).

Es evidente que estas decisiones sobre el posicionamiento en relación con el público al que se dirigen los cómicos no constituyen compartimentos estancos, sino que están relacionados con los posicionamientos respecto a los asuntos cómicos tratados. Las referencias directas al público o a parte de él son un factor que puede configurar estos posicionamientos interrelacionados entre público y asuntos cómicos. Tan solo hemos observado tres casos en los que se presentan referencias directas a la audiencia, de los cuales (5) y (6) corresponden a un posicionamiento de igualdad y (7) a un posicionamiento de inferioridad.

(5) *Hace unos meses leí que había una pareja que iba de vacaciones, iban juntos en su coche, pararon en una gasolinera a repostar; el hombre se bajó allí con la manguera, la mujer se bajó al baño, y cuando el hombre ya había llenado el depósito se subió al coche y reemprendió la marcha olvidándose a la mujer en la gasolinera. Y tardó 100 kilómetros en darse cuenta.*

*¿Sois pareja? Imaginaos que vais juntitos por ahí de viaje, solos en el coche, no sé si de buen rollo o de mal rollo, pero vais solo vosotros dos en el coche, la lista no es muy larga. Paráis, él sale a echar gasolina, tú te vas al baño, y cuando sales del baño ves que él se ha pirado. Lo matas, ¿verdad? Muerte y destrucción como poco (Matilla, 2016).*

(6) *Si hay una cosa que me alucina de las mujeres es que se pasan todo el día diciendo: “Todos los hombres sois iguales. Todos los hombres sois iguales. Sois todos iguales”. ¿Y luego van y te dejan por otro?*

*La verdad, somos todos iguales: estúpidos, puteros. Alguna dirá: “Hostia, qué guay, el mío es estúpido”. No, no, todos somos las dos cosas a la vez. Venga, a ver, estupideces que hacemos los tíos. Todos las mismas. A ver si os reconocéis. Sacamos el móvil para mirar la hora, la miramos, nos le guardamos. No tenemos ni puta idea de qué hora es.*

*(...) Estamos obsesionados con el sexo. Tú solo tienes que saludar a un colega para que te diga su situación sexual. Dice: “¿Qué pasa, tío?” Dice: “Aquí, sin follar y sin nada” (Vaquero, 2015).*

(7) *Porque los hombres en España somos muy guarros y no están acostumbradas [las mujeres extranjeras que vienen de Erasmus]. Sin embargo, las españolas habéis crecido*

*en el Bronx de la sexualidad. Estáis listas para todo, sois unas ronaldinhas de ligar, lo esquiváis todo. Es verdad. Conocéis técnicas mágicas como el abrazo del koala, que no va a aprender una alemana aquí de Erasmus en su puta vida* (García, 2014).

La característica generalizada que se encuentra en estos ejemplos es la presencia de la ilocución dividida (Fill, 1986), que tiene lugar cuando el emisor se dirige de forma explícita a un individuo o a un grupo concreto dentro de un mismo auditorio. Este fenómeno es en realidad una consecuencia de la poliacroasis (Albaladejo, 1998) que se produce siempre que un discurso es recibido e interpretado por múltiples receptores, y en el que cada uno de ellos puede realizar una interpretación diferente. En (5) y (6), los cómicos se refieren explícitamente a un “nosotros” (los hombres) con quienes comparten comportamientos estereotipados que los igualan, aunque esta igualación sea hacia lo absurdo o lo ridículo. En (5), además, se produce un diálogo concreto entre el cómico y una pareja del público, con el cual, mediante la opinión de la mujer, se pretende corroborar lo anteriormente expuesto.

En (7), sin embargo, lo que se produce es un posicionamiento de inferioridad. El cómico se refiere de forma separada a los hombres (“somos unos guarros”) y a las mujeres (“Estáis listas para todo, sois unas ronaldinhas de ligar, lo esquiváis todo”) respecto a las cuales se sitúa, junto al resto de hombres, en inferioridad en cuanto a la gestión de situaciones relacionadas con la seducción. En un momento determinado, el cómico trata de desmarcarse del resto de hombres ofreciendo un consejo para evitar el rechazo que hábilmente realizan las mujeres ante determinadas actitudes, y lo pone en práctica con una mujer concreta del público a la que interpela de forma directa, lo cual refuerza el ridículo y, por tanto, esa posición de inferioridad respecto a las mujeres definida con anterioridad.

Se entiende esta escasa presencia de asuntos con referencias directas al público, así como los posicionamientos de igualdad e inferioridad

cuando se dan, por esa búsqueda de la aceptación mayoritaria mediante la evitación del conflicto y el potencial daño de la imagen de quienes, en definitiva, se encargan de determinar el éxito de la actuación mediante la risa. Este aspecto es, por otra parte, algo característico de la comedia de *stand-up* televisada, en la que las productoras, a través de sus equipos de guionistas, buscan un producto de entretenimiento de aceptación generalizada. Sin embargo, con independencia del medio de difusión de la comedia de *stand-up*, se observa cómo el posicionamiento concreto respecto a los asuntos influye en el posicionamiento respecto al público, y viceversa.

Por otro lado, dejando a un lado las alusiones directas al público, o a una parte, y el posicionamiento directo respecto a él, se observan dos tendencias muy claras respecto a los asuntos tratados: que el cómico sea el propio asunto, o que el asunto sea ajeno a él y también al público, al que no se le incluye con referencias directas en el objeto de la burla.

Cuando el propio cómico se convierte en el centro del asunto, se observa, en su mayoría, un posicionamiento de inferioridad (13 de 19 posicionamientos registrados), lo cual reforzaría ese mismo posicionamiento respecto a la audiencia. Resulta lógico que, si el emisor pretende situarse en una posición inferior respecto a su público, también mantenga esa misma posición cuando él mismo sea el asunto sobre el que gira el texto. Esta combinación de posiciones sobre el público y sobre el asunto resulta coherente según los objetivos previstos.

- (8) *No teníamos recursos, éramos más creativos. Nos inventábamos los juegos. ¿A qué jugamos hoy? ¿A qué jugamos hoy? A tirar piedras a los perros. Oye, y se divertía hasta el perro. Hoy día: “Hay que proteger a los animales”. Están los perros aburridos. Que te está mirando el perro con cara de: “Tírame una piedra. Tírame una piedra. Tírame una”. Si no tirábamos piedras a los perros, se las tirábamos a los gatos. Y si no, entre nosotros. Oye, y nunca había bajas. Al*

*día siguiente, los mismos. No faltaba nadie, y sabíamos que habíamos quedado para zurrarnos (Clavero, 2014b).*

- (9) *Lo malo que tiene vivir en un barrio es que ahí se hacen todas las encuestas. Van puerta por puerta. El otro día fueron a mi casa a la una de la tarde. ¡Hala! Ahí, despertando a la gente... Digo, bueno, es la una ya, me levanto y desayuno, si no, voy a andar justo para la comida. Me levanté a abrir, en pijama, rascándome el culo como uno solo se rasca por las mañanas, con ganas, con ensañamiento, si tienes un tatuaje te lo borras. [Gesto de abrir la puerta.]*

—¿Qué?

—No, verás, estamos haciendo un estudio sobre gente que trabaja. ¿Usted trabaja?

[Silencio inicial y mirada condescendiente.] —Es la una de la tarde, estoy en pijama, ¿tú que crees? (Matilla, 2015).

- (10) *Mi primo el Erizo y yo somos las personas menos inteligentes que conozco. Somos tontos perdidos. Hemos llegado a tener conversaciones como:*

—Chist.

—Eh.

*Y nos hemos equivocado. Muy tontos. Así que nos pasan unas cosas de viaje que lo flipas. Nos para la Guardia Civil y dice: “¿Consumen drogas?” Y dice mi primo: “Venga” (Vaquero, 2017b).*

Las referencias que configuran ese posicionamiento de inferioridad vienen determinadas por valores, comportamientos y actitudes que son percibidas de forma negativa, como la violencia contra los animales y otras personas como en (8); la pereza, la vaguería y el desinterés por el

trabajo en (9); o las referencias directas hacia la capacidad intelectual propia, así como otras al consumo de drogas y a la ignorancia en (10). Se trata por tanto de un posicionamiento respecto a cuestiones penalizadas y censuradas desde un punto de vista sociocultural.

En el otro caso, en el que el cómico trata asuntos en los que él no es el protagonista, aunque sí se presente como parte de dicho asunto en condición de observador, incluso con un rol activo en el que conversa con otros personajes, o que esté relacionado con su círculo más cercano, y donde no se alude al público, el posicionamiento presenta variaciones importantes y en su mayoría se opta por posicionamientos de superioridad (13 de los 21 recogidos) respecto a esos asuntos, lo cual no implica un posicionamiento similar en relación con el público, sino que, como señalábamos anteriormente, se seguirá optando por posicionamientos de inferioridad e igualdad.

(11) *Hasta tal punto hemos llegado con esto de los modernitos, que no hay quien les coja por banda, por ningún lado ¿sabes?, que han llegado a cambiar cosas que estaban bien. Los bares modernos. ¿Has visto ahora? Ponen libros. ¿En un bar has puesto libros? ¿Pero que hemos salido de copas a leer a Góngora? ¿Pero tú eres tonto? ¿Pero qué vais a poner en el puticlub, piscina de bolas para los niños? ¿Pero tú eres tonto? Yo es que no entiendo nada, de verdad* (El Chavo, 2017b).

(12) *Oye, por lo menos, nosotros con el sexo, los españoles, somos directos. Pues oye, ahí estamos. No como en las pelis, que tú ves en las películas americanas al tío ese que... que tú lo piensas y dices ¿esta gente ligará así de verdad? Va el tío ahí todo chulo... ajá, ajá... con su chupa de cuero... ajá, ajá... con su pelo engominado... ajá, ajá... con sus treinta y tres años... ajá, ajá... en su instituto, ahí... ajá, ajá... Va*

*disparando a las tías en plan “te molo, te molo, te molo”. Y las tías lo admiten: “¡Ay, síiiii!”. Vamos a ver, tú le entras con esa chulería a una tía en mi pueblo, no admite que le molas ni aunque te la estés follando (Clavero, 2014c).*

- (13) *Ahora, eso sí, luego nos quedamos en España lo que no quiere nadie fuera. Aquí: el kebab. El kebab en Turquía no lo pide nadie. A mí me dan un mal rollo esos dos trozos de carne..., yo antes de pedir siempre miro al camarero a ver si tiene las dos piernas. El restaurante chino, nos han engañado. ¿Habéis llamado al tele-chino? Yo lo flipo, ¿cómo es tan rápida esa gente? Cuelgas y está el chino en la puerta. (...) Y luego ese supermercado que nos han metido los alemanes porque no le querían: el Lidl. Ay, el Lidl... ¿qué yogures son esos? ¡Qué tamaño más exagerado! El otro día me estoy comiendo un yogur del Lidl y me dice mi chica: “¿ese yogur tiene trozos de fruta?”. Digo: “Tiene melones enteros” (Vaquero, 2014).*

Este posicionamiento de superioridad desde el que se produce la burla sobre los otros se manifiesta en ocasiones mediante el empleo de insultos, como en (11), donde también observamos el paralelismo de las preguntas a ese “vosotros” no presente sobre los dos espacios que pone en relación y la epístrofe (¿Pero tú eres tonto?), que sirven para articular ese posicionamiento. Estos usos despectivos son posibles debido a que el riesgo de ofensa a una parte o a la totalidad de la audiencia se minimiza con esas referencias externas en las que el cómico no incluye a su público, al menos de forma explícita. El resultado de este posicionamiento sitúa aquello conocido por encima de lo desconocido, tratando los asuntos como oposición de lo tradicional frente a lo innovador, lo local frente a lo extranjero o, simplemente, lo nuestro frente a lo suyo. En (11) se ridiculizan

las formas de relación interpersonal en el cortejo que muestran productos culturales extranjeros como el cine, que trasladadas y aplicadas a la propia cultura desde la ficción a la realidad provocan la incongruencia. La comparación de lo ficcional con la realidad es un recurso para la generación del humor, pero en este caso, además, la comicidad se logra a través del componente intercultural. En (13), esta estrategia se manifiesta mediante la sospecha sobre lo importado desde otras culturas, desde la gastronomía hasta el embalaje de un yogur. Esta estrategia, como decíamos, no tiene un reflejo sobre el posicionamiento respecto al público, ya que, en la mayoría de los casos, esa comparación que se realiza para burlarse de los otros se basa en estereotipos, una fingida ignorancia y una falta de adaptación a nuevos valores y nuevas costumbres y tendencias, como ya observábamos también en (1).

#### 4. CONCLUSIONES

La retórica de la comedia de *stand-up*, cuyo objetivo es la aceptación de la visión del comediante por el público mediante la risa, está determinada por aspectos sociales y culturales. Por este motivo, pensamos que está justificado su análisis desde los postulados de la Retórica cultural. El *ethos* del orador —en este caso, del cómico— es un concepto presente y relevante desde la Retórica clásica y cuya configuración, al igual que el resto del sistema retórico, posee una fuerte influencia cultural que determina su posicionamiento con fines persuasivos.

En la comedia de *stand-up*, como género caracterizado por una estructura narrativa autoficcional, el posicionamiento de ese *ethos* complejo, constituido por aquellos del cómico y del personaje que desarrolla, que a su vez es el narrador, representa una estrategia para el desarrollo de la autoridad cómica que provoque la aceptación y la adhesión de su público. Este posicionamiento puede articularse en relación con el público y con los asuntos, ya sean personas y personajes, comportamientos, costumbres o valores, dentro de los cuales puede incluirse o no el propio cómico y/o al

propio público.

En la comedia de *stand-up* de los cómicos vallisoletanos grabados para Comedy Central, los posicionamientos más empleados de forma general son aquellos de inferioridad o de igualdad. Estos posicionamientos coinciden con aquellos de la tradición del personaje cómico, pues con ello se le otorga al público una superioridad desde la que conectar emocionalmente (*pathos*) para conseguir la aceptación pretendida. Así, son reconocibles los personajes del tonto, el ignorante, el loco o el bruto. Es decir, personajes que transgreden lo social y culturalmente aceptado y valorado, y provocan la risa mediante la burla y la consiguiente superioridad de quien no la sufre.

El cómico también se posiciona sobre los asuntos, y en multitud de ejemplos él es el propio asunto. En este caso, el cómico suele adoptar posiciones de inferioridad como refuerzo de ese mismo posicionamiento respecto al público. Mostrarse como un ser que, voluntaria o involuntariamente, infringe las normas y comportamientos socialmente adecuados produce una comicidad derivada de las situaciones absurdas o de la verbalización de pensamientos políticamente incorrectos y ofensivos.

Si el cómico no es el centro del asunto, entonces este puede incluir al público o presentarse como ajeno a él. En los vídeos analizados, son escasas las referencias directas a asuntos en los que se incluye a la audiencia de forma explícita, y en todos los casos, nuevamente, el posicionamiento del cómico respecto a dicho asunto es de inferioridad. Si la presentación del asunto no hace referencia directa a la audiencia, como, por ejemplo, en los casos de determinadas tendencias reconocibles por la mayoría o de referencias a familiares y personas próximas al cómico, el monologuista tiende a un posicionamiento de superioridad mediante la burla y la ridiculización, lo cual le iguala con ese público al que ya le ha concedido esa misma posición de superioridad o, al menos, de igualdad con respecto a sí mismo, y que refuerza con la presentación de estos asuntos con el fin de que también se rían de ellos.

Consideramos que esta configuración del posicionamiento del

*ethos* que comparten los cómicos vallisoletanos analizados es igualmente compartida por artistas de otras procedencias que también han realizado grabaciones para Comedy Central. Se podría pensar que esta estrategia del *ethos* persigue un objetivo de aceptación mayoritaria, de minimización del riesgo de rechazo, representado por un tipo de humor popular basado en anécdotas personales sobre situaciones estereotipadas, reconocibles y experimentadas por gran parte del público, y donde la subversión deriva de una contra-ética en un lugar y un tiempo muy concretos que son el aquí y ahora. Se evita así el humor negro, aunque en ocasiones se puedan encontrar algunas pinceladas, y son poco frecuentes los asuntos de denuncia social, o aquellos más introspectivos e intimistas.

Sin embargo, pensamos que este posicionamiento se debe a factores contextuales como el hecho de que se trate de una actuación para ser emitida en la televisión o en medios digitales como los empleados para este trabajo, y donde los receptores se amplían potencialmente mucho más allá de aquellos que están presentes en el momento de la actuación. Con esta potencial difusión a un público más numeroso que el previsto en una actuación no emitida, y como forma de lograr una mayor aceptación por parte de este, los equipos de guionistas recomiendan al cómico adecuar esta estrategia de posicionamiento, que implicará, a su vez, una modificación del acto en muchos otros aspectos como los bloques que conforman el texto, las referencias directas al público o la selección lingüística para evitar determinadas palabras o expresiones<sup>6</sup>. Con ellos la productora correspondiente pretende conseguir un tipo de espectáculo aceptable por la mayoría y así conseguir un mayor éxito. Si observamos otros espectáculos en los que los cómicos no están tan dirigidos —e incluso nos atrevemos a decir también limitados— por guionistas, es posible comprobar cómo el medio contribuye a un cambio estratégico en el posicionamiento del

---

<sup>6</sup> En otros contextos en los que no se parte de la idea de actuación para ser emitida, el cómico cambia su forma de referirse al público, incluso con insultos hacia personas que lo integran, o el tratamiento de los asuntos adquiere un tono más explícito y soez. Sirva este ejemplo de J. J. Vaquero disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TNEF5gasErM> [26/02/2018].

*ethos*. Los monólogos que componen los espectáculos de la compañía Humor de Protección Oficial, que no son emitidos y están dirigidos a un público de Valladolid durante las fiestas patronales de la ciudad, representan un ejemplo de este cambio estratégico del posicionamiento. En ellos las referencias contenidas en los asuntos están muy localizadas, hasta el punto de que estas pueden resultar incomprensibles para quienes no compartan esos componentes culturales vallisoletanos. Otros ejemplos similares, aunque en este caso sí hay grabación, son las actuaciones para probar texto nuevo. Ese carácter experimental de la actuación provoca que se puedan encontrar posicionamientos diferentes a los presentados<sup>7</sup>. Esta variación estratégica es una consecuencia directa de la poliacroasis presente en cualquier discurso y la preocupación del comediante por adaptar su actuación a un público concreto<sup>8</sup> —que no solo es aquel que se sienta frente a él—, lo cual dirige de nuevo el foco hacia un análisis que preste atención a los principios de la Retórica cultural.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_ (2013). “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”. *Tonos Digital* 25, 1-21.

\_\_\_\_ (2016). “Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives”. *Res*

---

<sup>7</sup>Obsérvese la actuación de Nacho García en el Bar Picnic, un local de micro abierto madrileño, en el que el cómico adopta una posición más agresiva, con un empleo continuo de expresiones insultantes, un tono y volumen de la voz muy por encima de lo habitual que refleja esa ira con la que presenta el asunto, e incluso golpes sobre las mesas del público. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kbNkK1cU3WU&t=1s> [23/02/2018].

<sup>8</sup>Véase este ejemplo en el que Leo Harlem, cómico de origen leonés pero afincado en Valladolid durante su etapa de desarrollo artístico, en el que adapta su texto al auditorio previsto mediante un exordio con referencias a la ciudad en la que se encuentra y a alguno de sus estereotipos culturales: <https://www.youtube.com/watch?v=mL4nO0yYEBU> [26/02/2018].

*Rhetorica* 1, 16-29.

- ARISTÓTELES (2014). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BERMÚDEZ, N. (2007). “La noción de *ethos*: historia y operatividad analítica”. *Tonos Digital* 14. En <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-ethos.htm> [27/01/2018]
- CHICO RICO, F. (1989). “La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica”. *Castilla. Estudios de Literatura* 14, 47-55.
- \_\_\_\_ (2015). “La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica”. *Dialogía* 9, 304-322.
- CLAVERO, Á. (2014a). *Feo pecoso bizco*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/alex-clavero/alex-clavero-feo-pecoso-bizco/4/> [16/02/2018].
- \_\_\_\_ (2014b). *Juegos*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/alex-clavero/alex-clavero-juegos/2/> [19/02/2018].
- \_\_\_\_ (2014c). *Pelis americanas*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/alex-clavero/alex-clavero-pelis-americanas/> [18/02/2018].
- DECLERCQ, G. (1992). *L'art d'argumenter - Structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Éditions Universitaires.
- EL CHAVO, F. (2017a). *Maneras de hablar*, Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/fran-el-chavo/fran-el-chavo-maneras-de-hablar/> [20/02/2018].
- \_\_\_\_ (2017b). *Bares modernos*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/fran-el-chavo/fran-el-chavo-bares-modernos/> [21/02/2018].
- GARCÍA, N. (2014). *Técnicas de seducción I*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/nacho-garca/nacho-garcia-tecnicas-de-seducion-i/2/> [20/02/2018].
- GARCÍA COSTOYA, A. (2001). “La construcción del *ethos* social y su deconstrucción: dos caras de lo cómico”. *Themata: Revista de Filosofía* 27, 195-200.
- GENETTE, G. (1974). “La retórica restringida”. En *Investigaciones*

- Retóricas, II (Comunicaciones, 16)*, VV.AA., 203-222. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- GOFFMAN, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ ALONSO, J. C. (2017). “Retórica y ética del monólogo cómico”. En *Micro abierto: textos sobre stand-up comedy*, D. Alés y R. M. Navarro Romero (coords.), 85-96. Madrid: UAM Ediciones.
- GREENBAUM, A. (1999). “Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture”. *Humor* 12.1, 33-46.
- KENNEDY, G. A. (1994). *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press.
- LAUSBERG, H. (1975). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- LEACOCK, S. (1935). *Humor: Its Theory and Technique*. New York: Dodd, Mead.
- MAINGUENEAU, D. (2002). “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”, <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> [29/02/2018].
- MARTÍNEZ-ALÉS, D. (2015). *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una poética*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- MATILLA, Q. (2015). *Lo malo que tiene vivir en un barrio*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/quique-matilla/quique-matilla-lo-malo-que-tiene-vivir-en-un-barrio/2/> [22/02/2018].
- \_\_\_\_\_. (2016). *Descuidos de novio*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/quique-matilla/quique-matilla-descuidos-de-novio/> [23/02/2018].
- \_\_\_\_\_. (2017). *Los viejos*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/quique-matilla/quique-matilla-viejos/> [22/02/2018].
- MEIER, M. R. & SCHMITT, C. R. (2017). *Standing up, speaking out. Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*. New York / London: Routledge.

- MURPHY, J. J. (1983). "The Origins and Early Development of Rhetoric". En *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, J. J. Murphy (ed.), 3-18. Davis: Hermagoras Press.
- PERELMAN, C. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (2009). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Traducción de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos.
- QUINTILIANO, M. F. (1916). *Instituciones oratorias*. Traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Librería de Perlado y Páez. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias/> [19/02/2018].
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2017). "De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray". En *Micro abierto: textos sobre stand-up comedy*, D. Alés y R. M. Navarro Romero (coords.), 107-117. Madrid: UAM Ediciones.
- RUTTER, J. (2001). "Rhetoric in Stand-up Comedy: Exploring Performer-Audience Interaction". *Stylistyka X*, 307-325.
- VAQUERO, J. J. (2014). *Comidas del mundo*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/jos-juan-vaquero/j-j-vaquero-comidas-del-mundo/4/> [17/02/2018].
- \_\_\_\_\_ (2015). *Los hombres*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/jos-juan-vaquero/j-j-vaquero-los-hombres-2/2/> [21/02/2018].
- \_\_\_\_\_ (2017a). *El restaurante chino*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/jos-juan-vaquero/j-j-vaquero-restaurante-chino/> [18/02/2018].
- \_\_\_\_\_ (2017b). *Mi primo el erizo*. Comedy Central, <http://www.comedycentral.es/comicos/jos-juan-vaquero/j-j-vaquero-mi-primo-el-erizo-2/> [23/02/2018].

**ANEXO 1: LISTADO DE VÍDEOS ANALIZADOS**

<b>Vídeo</b>	<b>Cómico - Título</b>	<b>Fecha de publicación</b>
1	FRAN EL CHAVO - BARES MODERNOS	16/05/2017
2	FRAN EL CHAVO - MANERAS DE HABLAR	16/05/2017
3	FRAN EL CHAVO - HERMANO	01/01/2017
4	FRAN EL CHAVO - GORDÓLOGO	07/12/2016
5	FRAN EL CHAVO - PUZZLE	29/06/2014
6	ÁLEX CLAVERO - GAFAS	31/01/2017
7	ÁLEX CLAVERO - ALCOHOL	14/10/2016
8	ÁLEX CLAVERO - NOCHEVIEJA	17/12/2015
9	ÁLEX CLAVERO - MIEDO	02/11/2015
10	ÁLEX CLAVERO - HAMBURGUESERÍA	01/09/2014
11	ÁLEX CLAVERO - JUEGOS	24/07/2014
12	ÁLEX CLAVERO - GIMNASIO	13/05/2014
13	ÁLEX CLAVERO - SOY TONTO	13/05/2014
14	ÁLEX CLAVERO - PELIS AMERICANAS	24/04/2014
15	ÁLEX CLAVERO - FEO PECOSO BIZCO	24/04/2014
16	QUIQUE MATILLA - VIEJOS	21/03/2017
17	QUIQUE MATILLA - DESCUIDOS DE NOVIO	06/11/2016
18	QUIQUE MATILLA - LO MALO QUE TIENE VIVIR EN UN BARRIO	07/08/2015
19	QUIQUE MATILLA - GUIRIS	07/09/2015
20	QUIQUE MATILLA - ALEMANIA	05/07/2014
21	J. J. VAQUERO - MI PRIMO EL ERIZO	16/10/2017
22	J. J. VAQUERO - SUPER MADRES	20/03/2017
23	J. J. VAQUERO - RESTAURANTE CHINO	19/03/2017
24	J. J. VAQUERO - LOS HOMBRES	22/10/2015
25	J.J. VAQUERO - COMIDAS DEL MUNDO	25/04/2014
26	J. J. VAQUERO - LOS ESPAÑOLES	25/04/2014
27	J. J. VAQUERO - LOS AMIGOS	25/04/2014
28	NACHO GARCÍA - MUJERES VIRTUALES	25/12/2016

29	NACHO GARCÍA - TRAGEDIAS	07/07/2016
30	NACHO GARCÍA - LA PERRA DE MI NOVIA	06/06/2016
31	NACHO GARCÍA - LA DROGA Y MI MADRE	17/12/2014
32	NACHO GARCÍA - AMIGOS DROGAS	07/12/2014
33	NACHO GARCÍA - TÉCNICAS DE SEDUCCIÓN I	28/07/2014
34	NACHO GARCÍA - REDES SOCIALES	28/04/2014
35	NACHO GARCÍA - BUEN NOVIO	28/04/2014

Recibido el 25 de abril de 2018.

Aceptado el 16 de julio de 2018.



**DESVELANDO EL POEMA CINEMATográfico:  
UN ENCUENTRO ENTRE LA *GERMANIA* DE MARTIN  
HEIDEGGER Y LA NARRATIVA AUDIOVISUAL**

UNVEILING THE CINEMATOGRAPHIC POEM: A ENCOUNTER  
BETWEEN MARTIN HEIDEGGER'S *GERMANIA* AND THE  
AUDIOVISUAL NARRATIVE

**Aarón RODRIGUEZ SERRANO**

Universitat Jaume I

serranoa@uji.es

**Resumen:** Nuestro trabajo parte del seminario sobre el poema *Germania* de Hölderlin que Heidegger impartió en 1934. Siguiendo su estructura, nos preguntaremos por la acotación de lo poético y sus posibles aplicaciones a la filosofía del arte audiovisual. Para ello, depuraremos aquellos aspectos del texto que ofrecen mayores dificultades interpretativas (*Heimat, Ursprache, Gemeinschaft...*) y posteriormente analizaremos las fortalezas y las dificultades de la aplicación de estos conceptos al cine. Encontraremos el mayor problema en el concepto de *lengua originaria* y concluiremos ofreciendo una sugerencia sobre el posible futuro del análisis textual audiovisual heideggeriano.

**Palabras clave:** Martin Heidegger. *Germania*. Análisis audiovisual. Filosofía del arte. Narrativa Audiovisual.

**Abstract:** Our work is based on the seminar about the Hölderlin's *Germania* that Heidegger taught on 1934. Following his structure, we will look for the limits of the poetical idea and his posible applications onto the audiovisual aesthetic. For that, we will bowdlerize those aspects of the text which offer the biggest interpretative issues (*Heimat, Ursprache, Gemeinschaft...*), and after that, we will analyze the strenghts and difficulties on the application of this concepts to the cinema. We will find our main problema in the *original lenguaje issue* and we will conclude offering a suggestion about the posible future of the heideggerean textual-audiovisual anaylisis.

**Keywords:** Martin Heidegger. *Germania*. Audiovisual analyse. Philosophy of Art. Audiovisual Narrative

## 1. INTRODUCCIÓN

En febrero de 1934, apenas unos meses después de haber abandonado su puesto como rector en la Universidad de Friburgo, el filósofo Martin Heidegger inició lo que generalmente ha sido considerado como su *Kehre* desde la ontología existencial hacia, entre otros, el cuestionamiento de la metafísica y el diseño de una suerte de filosofía del arte. Como ya ha quedado demostrado (Rodríguez, 2006), resulta engañoso tomar la *Kehre* en un sentido literal como una suerte de “traición” o de “alejamiento” con respecto a los núcleos principales de la filosofía del primer Heidegger, resultando sin duda más recomendable considerarla como un diálogo, una correspondencia o una exploración posterior sobre la pregunta por el Ser.

Uno de los primeros textos de los que tenemos noticia tras el fracaso de su rectorado es el particular acercamiento al poema *Germania* de Hölderlin, quizá el primer paso sólido en la creación de su posterior teoría del lenguaje y, por supuesto, a su filosofía del arte, anterior incluso a su célebre conferencia a propósito de *El origen de la obra de arte* (Heidegger,

1958, 1995). Sin duda, el tono triunfalista y desmesurado de su célebre “discurso del rectorado” (Heidegger, 1989) queda aquí opacado por una suerte de melancolía, de aceptación del fracaso de su proyecto político, que puede encontrarse en muchos de sus escritos personales de la época, así como en parte de su filosofía posterior. La *Germania* de Hölderlin, en manos de Heidegger, se convierte también en un profundo y estimulante ejercicio de aceptación de la derrota que se parapeta tras las palabras del poeta para comenzar a trabajar en la formalización filosófica de su incompatibilidad con el nacionalsocialismo del momento y sus dogmas.

Sin embargo, no queremos que nuestro presente trabajo funcione como una suerte de exculpación del “Heidegger nazi”, ni tampoco pretendemos soslayar la apabullante colección de pruebas que culpan, con mayor o menos fortuna, al filósofo de colaborar con un sistema totalitario (Farías, 2009; Quesada, 2008, y muy especialmente para el trabajo que nos ocupa, Faye, 2009). Propondremos, sin embargo, algunas matizaciones a propósito del concepto de *Heimat* y de su conexión con la filosofía del lenguaje que, quizá, merezcan una mayor atención de la que hasta ahora se les ha ofrecido desde los estudios heideggeranos. En ningún momento pretendemos negar que *Germania* está debatiendo abiertamente con los dogmas principales del nacionalsocialismo, hasta el punto de reconocer explícitamente a Spengler o a Rosenberg (Heidegger, 2010: 39) como dos de sus rivales teóricos directos en la interpretación de la herencia poética y filosófica alemana (Sherrat, 2014). Del mismo modo, somos conscientes que las dos ediciones con las que hemos trabajado el texto —el tomo 39 de las *Gesamtausgabe* (Heidegger, 1999b) y su traducción al castellano (Heidegger, 2010)— sufrieron diferentes reescrituras por parte del Heidegger posterior a su proceso de “desnazificación”, y a su “colapso” (*Zusammenbruch*) (Xolocotzi y Tamayo, 2012: 164-169) por lo que nos vemos obligados a guardar siempre la necesaria distancia crítica con respecto a los puntos más oscuros de su teoría.

Muy al contrario, el objetivo principal de nuestro presente trabajo es preguntarnos por la posible traslación de los principales filosofemas

propuestos en *Germania* (poema, patria, lenguaje originario...) al campo concreto del análisis audiovisual y la narrativa audiovisual, dar cuenta de sus compatibilidades, sus fricciones y sus puntos de desencuentro.

### 1.1 Reivindicación del objeto de estudio

Hay, al menos, dos motivos que justifiquen la presente investigación. En primer lugar, a menudo se ha cerrado la puerta a la explotación de la filosofía del arte heideggeriana en campos que no fueran el estrictamente literario debido al evidente logocentrismo del planteamiento del alemán. En sus interpretaciones más aceleradas, la verdad y el desvelamiento (*alétheia*) pasan directamente a estar en conexión con el lenguaje que es, aparentemente, la única puerta de acceso al Ser. Sin pretender negar que, en efecto, el lenguaje forma parte esencial de ese segundo Heidegger (Kockelmans, 1972; Mansbach, 2002), nos parece que un estudio detallado de *Germania* nos obliga a preguntarnos, todavía con mayor precisión, *qué lenguaje* y de qué manera puede sobrepasar el límite de la palabra para saltar directamente a la construcción de imágenes.

Esto nos lleva al segundo motivo que justifica este texto. Tampoco podemos negar que Heidegger forma parte de esa tradición de pensadores que, en palabras de Curt Paul Janz, no eran “hombres de ojos” (1988: 197). Hay, como veremos, varios posibles motivos para la predilección de lo poético sobre lo visual que conectan la filosofía del arte heideggeriana con otras similares —en especial, por supuesto, la kantiana—. Es necesario recordar que fue Kant el que, al colocar la poesía por encima del resto de las bellas artes en su *Crítica del juicio*, alabó su capacidad para “elevarse, estéticamente, hacia las ideas” (Kant, 2007: 273). Esta misma idea se repetirá al principio del análisis de *Germania* cuando Heidegger reivindique las conexiones entre la poesía y la filosofía, entre el poetizar filosófico y el filosofar poético, muy precisamente a través de un poeta (Hölderlin) que también fue filósofo.

Hay al menos dos motivos por los que Heidegger se negó a

operar desde el discurso audiovisual: uno filosófico y otro autobiográfico. El primero es la conexión que realizó durante toda su vida entre el cine y los aspectos más brutales de la técnica. Una gran parte de las referencias explícitas de su obra a lo cinematográfico tienen un tono de profundo desprecio. El cine de Hollywood impide que los hombres se formen (Heidegger, 2015: 378), apoya una racionalidad “desarraigada” (*entwurzelt*) en la que se impone el tiempo brutal del capitalismo, el tiempo del “americanismo”, un tiempo en el que la técnica se utiliza como una herramienta para arrasar el planeta y someter a los individuos a ritmos de vida antinaturales. El segundo motivo fue su evidente rechazo personal por el cine, al que no sólo veía como un arma del capitalismo americano, sino, ante todo, como el caballo de batalla privilegiado de los hombres que le habían expulsado de las jerarquías del nacionalsocialismo y que, a su juicio, habían traicionado la hipotética revolución hitleriana. Dicho con mayor claridad: como bien ha demostrado la reciente publicación de los *Cuadernos negros* (Heidegger, 2015: 236, 354), Heidegger encontró en el cine y en las producciones de la UFA orquestadas por Goebbles (Moeller, 2001) una suerte de “bestia negra” contra la que cargar a lo largo de sus escritos y a la que culpar de esa desviación que le alejó del centro de la filosofía nazi y que, como señalábamos comenzó a topografiar en su seminario sobre *Germania*. Frente a un arte capaz de recuperar la pregunta por el Ser (la poesía), se erigía una técnica manipuladora encubridora (el cine, tanto alemán como americano). Siguiendo la teoría de José Luis Molinuevo (Molinuevo, 1998: 21), es factible pensar la primera parte de su producción en la *Kehre* como un revulsivo contra los mecanismos culturales propuestos por el III Reich después de su caída en desgracia en el interior del nazismo.

Con este contexto como telón de fondo, es lícito preguntarse qué sentido tiene recuperar algunos rasgos de la filosofía del arte heideggeriana para clarificar las herramientas del análisis fílmico. Lo más sencillo sería, sin duda, reconducir las teorías del filósofo hacia el ámbito exclusivo de lo literario y evitar así los riesgos de una sobreinterpretación o de una “torsión

con respecto a la ortodoxia” de su legado. Sin embargo, el presente artículo responde a una necesidad establecida en la dirección contraria: el mundo del análisis fílmico lleva décadas intentando aproximarse, entablar un diálogo con el pensamiento heideggeriano que, si bien ha sido fructífero, puede y debe ser matizado para conseguir enriquecer tanto a la filosofía de la imagen como a la narrativa audiovisual.

La aproximación entre análisis fílmico y el pensamiento de Heidegger ha sido, desde sus orígenes, sobradamente cauta a la hora de aceptar los límites impuestos por la teoría posterior a la *Kehre*. En líneas generales, una gran parte de los estudios optan por una suerte de exploración sobre la hipotética “traducción” que diversos aspectos del pensar de Heidegger han sufrido en diferentes representaciones cinematográficas. Así, hay análisis que giran en torno a la *temporeidad* (*Zeitlichkeit*) o a la *angustia* en diferentes filmografías (Rodríguez Serrano, 2015a, 2016), sobre las relaciones entre el expresionismo alemán y la construcción de la ciudad en el proyecto arquitectónico heideggeriano (Arenas, 2007, 2011), o incluso, sobre la manera en la que destacados “heideggerianos” —muy especialmente, Terrence Malick— han cristalizado en imágenes algunos aspectos relacionados con la naturaleza o la técnica (Fusternau y MacAvoyLeslie, 2007; Vidal Estévez, 2015).

Desde el aspecto de una teoría fílmica “pura”, las relaciones con Heidegger han sido mucho más discretas. Generalmente, se ha utilizado de manera parcial, como apoyo o argumento de autoridad capaz de reforzar aspectos puntuales de índole ontológica (Palao Errando, 2004), o incluso se ha llegado a negar de manera virulenta cualquier posibilidad de compatibilidad con una correcta lectura de las imágenes (Gobantes y González Requena, 2014), o con cualquier otro tipo de cruce con otras disciplinas estéticas, sociológicas o de cualquier otra índole ajenas a la más estricta ontología existencial (Leyte, 2005). De ahí que nuestra presente investigación deje a un lado tanto la aplicación del sistema poético de *Germania* a un texto fílmico concreto y apueste por un análisis detenido de los rasgos de lo poemático y de sus relaciones con la imagen

como condición previa para entender cómo y de qué manera puede el cine *desvelar, ser poema* y, por supuesto, ayudarnos a recuperar la urgencia de la pregunta por el Ser.

Para ello, desbrozaremos el recorrido del artículo en tres grandes secciones: En la primera —*Delimitar el poema*—, acudiremos directamente al seminario sobre *Germania* para intentar detectar lo que Heidegger entendió como la *función* de lo poemático, intentando extraer aquellos conceptos especialmente relevantes. Dedicaremos un tiempo a clarificar la función de la *Patria (Heimat)* y su labor en la construcción de comunidades histórico-destinales. En la segunda sección —*La posibilidad de un poema cinematográfico*—, veremos cómo puede aplicarse el concepto de lo poemático al cine, utilizando para ello no tanto las habituales teorías surgidas al hilo de la semiótica filmica, sino desde la propia escritura heideggeriana y las indicaciones dictadas en *Germania*. Utilizaremos el cine de James Benning como ejemplo y detectaremos cuáles son los rasgos principales que acercan y alejan la filosofía del arte heideggeriana de lo cinematográfico. Por último, en la *Propuesta final*, intentaremos pensar desde dónde puede la narrativa audiovisual hoy seguir pensando junto a Heidegger siendo consciente, eso sí, de dónde y por qué se traiciona su pensamiento.

## 2. DELIMITAR EL POEMA

Para el lector que desconozca los primeros estudios de Heidegger a propósito de la obra de Hölderlin puede resultar extravagante que se hayan comparado estos textos seminales con diferentes teorías de la literatura, y en el límite, con el formalismo ruso (Warley, 2010: 209). En su seminario sobre *Germania*, y muy especialmente en el capítulo primero de la primera parte (*Meditación preparatoria: poesía y lenguaje*), Heidegger realizará un esfuerzo de síntesis para plantear una suerte de metodología de análisis poético desde su pensamiento filosófico que procederá a aplicar, con diferente rigor y diferente intensidad, en el resto de capítulos que componen

la obra. Sin embargo, el filósofo no está tan interesado en ofrecer una suerte de “guía de análisis o de lectura” como de desbrozar aquello que podía ser lo esencialmente poemático, aquello en lo que reside la fuerza, el sentido y la verdad del poema. En el presente apartado intentaremos señalar y aclarar algunos rasgos básicos para poder, posteriormente, preguntarnos por el lenguaje audiovisual.

### **2.1 La función del poema: El problema de la *Patria (Heimat)***

Heidegger comienza señalando en su texto que todo poema está construido en torno a un doble movimiento (2010: 21). En primer lugar, el poema arroja al lector a una suerte de encuentro, de choque contra sí mismo, una suerte de toma de consciencia con su *esencia más propia*. En segundo lugar, esta toma de consciencia le hace emerger al encuentro de una *comunidad originaria*. Se trata de una basculación que se repetirá, con variaciones, a lo largo de todo el texto. El poema no es un entretenimiento que sirva a ningún tipo de sensibilidad subjetiva —expresión que, por lo demás, parece tener poco sentido en la reflexión heideggeriana—, ni tampoco responde a una sensibilidad creadora y romántica capaz de hacer emerger de su interior una suerte de trauma estetizado o embellecido por su sensibilidad y su dominio de las herramientas formales. El filósofo dedica todo un parágrafo (§4a) a cargar contra las teorías románticas de la creación y la recepción poética, intentando demostrar que el poema no es únicamente un juguete para almas sensibles sino, muy al contrario, que exige ese segundo tiempo en el que conforma comunidades, genera nexos entre los seres humanos y les sitúa en una coordenada histórico-destinal; lo que en la lúcida interpretación de Lacoue-Labarthe sería la esfera del *mito (Sage)*, la sacralidad perdida capaz de dotar de sentido a lo humano (Lacoue-Labarthe, 2007).

Como seguramente habrá detectado el lector, aquí se encuentra el núcleo de las interpretaciones anti-heideggerianas más simples, y por extensión, de uno de los errores más habituales en la comprensión de

su filosofía del arte. Sin duda, por tratarse de un seminario impartido en pleno auge nacionalsocialista, resulta inevitable realizar una trasposición acelerada de términos —máxime cuando el poema trabajado es nada menos que *Germania*— y concluir que esa comunidad histórico-destinal es la unión de los alemanes bajo el destino del III Reich. La definición de esa *comunidad originaria* (*Gemeinschaft*) se convierte, sin más, en la Alemania nazi, y su defensa del destino, en una suerte de *Blut und Boden* acelerada. De la misma manera que el tristemente célebre párrafo 73 de *Ser y tiempo* ha sido posteriormente citado en incontables ocasiones como una suerte de celebración *avant la lettre* del nazismo —y ha necesitado, por cierto, de profundos y rigurosos estudios hermenéuticos para clarificar sus resonancias y su complejidad (De Beistegui, 2013)—, es necesario matizar cómo la *Germania* de Heidegger se vale a la vez de una resonancia lingüística indudablemente deudora de su tiempo, pero a la vez, apunta en direcciones que nada tienen que ver con el proyecto hitleriano.

En primer lugar, una lectura atenta del seminario de *Germania* demuestra que Heidegger en ningún momento está asimilando el concepto de *Patria* (*Heimat*) con los dogmas raciales o genéticos de la Alemania nazi ni con su justificación filosófica (Forti, 2006). Merece la pena rastrear algunos indicios que soporten esta hipótesis. Para Heidegger, la patria no es “mero lugar de nacimiento, ni paisaje familiar” (p. 87), la patria “no es un mero espacio jalonado por fronteras externas, un área natural, una localidad como escenario posible para que se represente esto o aquello” (p. 99). La patria tampoco es un “mero sitio de usufructo y explotación” (p. 100). Se nos ha hecho notar una importante matización que debe señalarse por lo que respecta al establecimiento de Heidegger de una distinción conceptual entre dos términos que no pueden ser tomados como sinónimos: de un lado *Vaterland* (que, en relación con la patria de los padres, puede ofrecer con mayor exactitud un marco geográfico) y *Heimat*, que tiene implicaciones sobre aquello que puede ser “hogareño”.

Esta caracterización negativa de la patria (*Vaterland*) nos permite extraer alguna serie de rasgos fundamentales para realizar una correcta

comprensión del texto: la *Heimat* no viene dada ni por el *nacimiento* ni por la *extensión geográfica*, es decir, no puede contraponerse con el *Volk* nacionalsocialista. No es una entidad política; de hecho, como ya hemos señalado, Heidegger despreciaba profundamente a gran parte de la cúpula nazi, no por razones humanitarias sino, muy al contrario, por la constante sensación de no ser lo suficientemente valorado por el engranaje cultural hitleriano. La patria, además, no puede responder a proyectos de expansión bélica como el homicida *Lebensraum*, con su desquiciada búsqueda de “espacio vital” a costa del exterminio sistemático de otros individuos (Dwork y Jan van Pelt, 2002), ni a proyectos de generación indiscriminada de individuos mediante un estricto control genético en estrategias de diseño socio-racial como la *Lebensborn*; estrategias ambas que, por otra parte, formarían parte de esa dominación brutal e indiscriminada del mundo que Heidegger denunciaría sistemáticamente en los años venideros.

Luego, si no puede trasponerse con tanta facilidad como parece a la identidad nacionalsocialista, ¿dónde estaría el anclaje de la *Gemeinschaft*? Para responder a esta cuestión —y depurar, por tanto, cuál es el efecto de lo poético— es necesario realizar un doble movimiento que conecte tanto al Heidegger de *Ser y tiempo* con los textos sobre arquitectura y habitabilidad posteriores al seminario de *Germania*. En efecto, otro de los rasgos que demuestran que la *Kehre* no fue un giro tan radical como las lecturas simplistas anuncian, es precisamente la lucha continuada que el filósofo mantuvo entre el concepto de la *Heimat*, el célebre *heimelig/unheimlich* y toda la teoría sobre el *habitar* (*wohnen*) durante la década de los cincuenta. Si regresamos al seminario de *Germania*, podemos leer:

*Precisamente la muerte, la que cada hombre individual debe morir por sí, aísla extremadamente en sí a cada individuo; precisamente la muerte y el aprontarse a su sacrificio crea, antes que nada, el espacio de la comunidad desde el cual surge la camaradería. La camaradería, ¿surge pues de la angustia? No y sí. No, cuando, como el pequeño burgués, se entiende por*

*angustia sólo el desvalido estremecimiento de una demencial cobardía. Sí, cuando la angustia es concebida como la cercanía metafísica a lo incondicionado, que otorga una autonomía y disponibilidad supremas* (Heidegger, 2010: 74).

En el clarificador párrafo §7g, Heidegger toma como referencia la idea de la camaradería entre los soldados ante la muerte como cimiento sobre el que edificar la idea de la *Gemeinschaft*. Sin embargo, no se trata de una suerte de épica militar —no les une ni la nostalgia por sus familiares ni un “entusiasmo colectivo previamente concertado” (Heidegger, 2010: 73)—, sino más bien una suerte de reinterpretación del *cuidado* (*Sorge*) basada en la aceptación épica del destino histórico individual. Lo que genera la angustia concreta, la angustia de la que surge la *Heimat* y el sentido que une a los individuos es, literalmente, el descubrimiento de la *nadidad* (*Nichtigkeit*), el nexo paradójico entre saber que nadie puede hacerse cargo de mi muerte individual —filosofema central en *Ser y tiempo*— y, a la vez, esa doblez autonomía/disponibilidad en el que se encara la Historia.

Podría tratarse de un ejercicio vacuo de retórica militar especialmente barroca si no tuviéramos en cuenta, como señalábamos anteriormente, que esta misma idea tiene antecedentes y consecuentes fundamentales en el pensamiento de Heidegger. El primero de ellos está esbozado en sus conferencias de 1924 (Heidegger, 1999a), y alcanzará su cima definitiva en el párrafo sobre la angustia de *Ser y tiempo*. Se trata de la conexión entre la *angustia* y la *tierra* mediante la célebre afirmación de ese “no-estar-en-casa” (*Nicht-Zuhause-sein*) que por extensión, “debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario” (Heidegger, 2009, 207-208). Heidegger utilizará, concretamente, el término *Unheimlichkeit*, que más allá de sus referencias freudianas, apunta aquí a un estado inevitable del *Dasein* en el que tomamos consciencia de que el mundo —en un sentido ontológico— no sólo no puede servirnos

como hogar, sino que además, sitúa de manera irremediable el horizonte de la muerte frente a nosotros.

En *Germania*, este filosofema se repite constantemente con distintas formulaciones al hilo de la obra de Hölderlin. Heidegger diseña un mundo en el que los habitantes, aislados en sus cumbres, esperan pacientemente la llegada de los dioses, intentando hacerse cargo de la angustia y del duelo que esa sensación de abandono, de *no-estar-en-casa*, les provoca. Debajo de todo el aparataje críptico, poético y teológico —que alcanzará su paroxismo muy especialmente en la segunda parte del seminario sobre *Germania*, dedicada al estudio de *El Rin*, con el que Heidegger sazona sus propios pensamientos—, emerge la idea de la *Unheimlichkeit*, y a su vez, la posibilidad de que la unión de los individuos genere esa *Gemeinschaft* concreta. La *Gemeinschaft* es el nexo, la unión en la angustia, detectada por el poeta y cristalizada en el lenguaje, del que puede surgir la *Ursprache* (lengua originaria).

Desde esta dirección, quizá estemos más cerca de comprender el célebre y hermoso fragmento de su *Carta sobre el humanismo*: “El lenguaje es la casa del Ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esa vivienda” (Heidegger, 2000: 11).

Esta misma idea, con algunas variaciones, había emergido en otro de sus más célebres textos nacionalistas también de 1934 —¿Por qué permanecemos en la provincia? (Heidegger, 1963)— y servirá como espina dorsal de sus estudios sobre habitabilidad y arquitectura en las décadas posteriores (Sharr, 2007, 2015). Las conexiones entre comunidad, lenguaje y hogar como tres elementos que debemos integrar en oposición a la angustia se encuentran tanto en el corazón de sus textos más focalizados sobre la teoría de lenguaje (Heidegger, 1990, concretamente en su reflexión sobre el *dintel*), como en aquellos en los que se teoriza la célebre *cuaternidad* -el cielo, la tierra, los mortales y los divinos- en la que vuelven a repetirse las ideas del tiempo de la espera, la correcta guía hacia la muerte, el respeto por la posibilidad de un espacio sagrado y la importancia del lenguaje (Heidegger, 1994). No es de extrañar, por cierto, que uno de estos textos

estuviera encabezado con un verso del propio Hölderlin: “*Poéticamente habita el hombre (...dichterisch wohnt der Mensch...)*”. Queda, por tanto, explicitada la conexión entre *Heimat*, *Gemeinschaft* y *Wohnen*. La patria no es el paraíso nacionalsocialista racial que han querido ver sus detractores, sino la unión íntima de aquellos que, una vez descubierta la angustiada presencia de la muerte y su *nadidad* (*Nichtigkeit*, ausencia de los dioses o *Nicht-Zuhause-sein*) forman una comunidad basada en el lenguaje que les permite experimentar el desarraigo en una posición destinal e histórica concreta.

Regresando, por lo tanto, al principio de *Germania*, ya podemos aclarar los dos tiempos de la función poética: *desvelar en el Dasein concreto esa nadidad, y, posteriormente, orientarle hacia otros compañeros para forjar una Gemeinschaft que permita esperar a los dioses*. Llegados a este punto, debemos dar el siguiente paso: ¿puede lo cinematográfico realizar esta función propuesta por Heidegger? ¿Se puede hablar, en este contexto conceptual concreto, de *poema cinematográfico*?

### 3. LA POSIBILIDAD DE UN POEMA CINEMATográfico

Para explorar las posibles conexiones entre el poema heideggeriano y el texto cinematográfico no parece suficiente con mantenerse dentro de las teorías semióticas y semiológicas popularizadas durante los años sesenta y setenta del siglo pasado en las discusiones sobre análisis fílmico. De hecho, es imposible no apuntar la tentación de caer sin más en un ejercicio de “inconmesurabilidad filosófica” (Feyerabend, 2003; Kuhn, 1983, 2005) y acabar cerrando el presente artículo concluyendo que el concepto mismo de *lenguaje* no puede ser compatible entre el hipotético *lenguaje cinematográfico* y el *lenguaje desvelador heideggeriano*.

Sin embargo, antes de hacerlo, nos gustaría intentar pensar con cierta profundidad qué elementos se muestran tanto a favor como en contra de dicha posibilidad. En primer lugar, la posibilidad misma del lenguaje audiovisual ha sido ampliamente teorizada desde que André Bazin concluyó

su célebre ontología sentenciando lapidariamente: “Por otra parte, el cine es un lenguaje” (Bazin, 2001: 30). La tensión establecida posteriormente entre los detallados sistemas de clasificación semiótico-cinematográfica de, entre otros, Metz (2001, 2002) o el intento de teorizar las diferencias entre un *cine de poesía* y un *cine de prosa* (Pasolini y Rohmer, 1970) fueron posteriormente desbancadas a partir de los textos críticos de Jean Mitry (1991) y, algo después, el cambio de interés en los llamados *film studies* a favor de un enfoque postestructuralista más cercano a los Estudios Culturales.

Para nuestro proyecto actual intentaremos partir exclusivamente de *Germania* para entender cómo Heidegger clasifica lo poemático y ver su posible traslación al terreno de lo cinematográfico. Para ello, compararemos los núcleos de su decir sobre lenguaje y narración y los haremos colisionar con las herramientas ya establecidas y formalizadas de la narratología fílmica.

### 3.1 Los dos lenguajes

Heidegger comienza su proyecto considerando el lenguaje poético como una suerte de superación explícita de las funciones comunicacionales tradicionales. En el párrafo 3 de *Germania* acomete una precisa distinción entre el decir *expresivo* y *comunicativo* frente a un *decir poético*. Los dos primeros son netamente ocultadores, en el sentido en el que generan zonas de confort para los individuos, forman parte de la experiencia cotidiana y bloquean esa sensación de angustia a la que hacíamos referencia anteriormente. Resulta inevitable, al leer estas páginas, no recordar tanto la *habladuría* (*Gerede*) —entendida en su sentido peyorativo— como el *Uno* (*das Man*) de *Ser y tiempo* (Heidegger, 2009: 134-145, 189-190).

Ciertamente, la idea de que el cine, en el caso de ser un lenguaje, forma parte de los mecanismos de alienación y de banalización de las masas atraviesa de punta a punta la teoría crítica prácticamente desde su nacimiento. Sin embargo, es necesario señalar que dentro de la propia

naturaleza de lo cinematográfico también hay una superación de sus funciones estrictamente *expresivas* y *comunicativas*. De igual modo Heidegger señalará lo poético como una ruptura consciente sobre las normas cotidianas del lenguaje, decenas de autores han estudiado cómo diferentes modelos audiovisuales han trascendido, modificado, subvertido o puesto en duda la base misma de la manera en la que recibimos los textos cinematográficos.

Merece la pena detenerse en este punto para desarrollarlo. En primer lugar, podemos señalar que hay una suerte de consenso por parte de los teóricos de la imagen en localizar una serie de huellas formales como lo que podríamos llamar una expresión audiovisual *legible*, o mejor dicho, dominada por la transparencia enunciativa y en la que, de manera más o menos explícita, se generan la gran mayoría de films, y, por extensión, la publicidad audiovisual, las series, los espacios televisivos y hasta las secuencias cinemáticas de los videojuegos (Gómez Tarín, Rubio Alcover, y Tomás Samit, 2012). Esta suerte de *primer lenguaje cinematográfico* ha sido teorizado como el *Modo de Representación Institucional* o *MRI* (Burch, 1987) por su dispersión hegemónica y su imposición gracias a la maquinaria norteamericana de Hollywood. Su funcionamiento, principalmente acuñado por la obra de D. W. Griffith (Marzal Felici, 1998), es tomado por la base en torno a la cual se estudian las desviaciones peculiares del resto de cinematografías (Bordwell, 1995; Bordwell, Staiger, y Thompson, 1997). No es éste el lugar de entrar en la problemática ideológica que ofrecen estas cintas, si bien, sin duda, son aquellas en las que Heidegger apreció aquel peligro de “americanismo” que tanto le molestaba.

En contraposición, aparece el segundo nivel del lenguaje cinematográfico, aquel que se considera como una desviación de esa norma reguladora y que, en lugar de optar por la transparencia enunciativa, muestra las propias huellas de su escritura y busca desvelar, en primer lugar, su propia naturaleza como texto. Nos acercamos entonces al territorio de la vanguardia y de la modernidad (Font, 2002; Losilla, 2012), pero también

al del propio manierismo de los grandes maestros (Rubio Alcover, 2010), e incluso al descubrimiento de aquellas películas que, generadas en el seno de los grandes estudios, se construían sobre excepciones formales y temáticas que provocaban estimulantes problemas de significación (Parrondo, 2013).

La primera pregunta que nos sale al encuentro es: ¿coincide este segundo nivel de lenguaje cinematográfico con esa doble función que Heidegger adscribía al poema en *Germania*; recordemos, desvelar la *nadidad* y fundar una *comunidad de lenguaje*? La respuesta, por cierto, no es tan sencilla como parece. Hay una fricción teórica indudable entre los dos tiempos exigidos por Heidegger al poema que pueden, además, ser ampliamente estudiados.

El primero de ellos, referente al encuentro personal con ese texto que me muestra mi *no-estar-en-casa*, puede ser clarificado sin demasiada dificultad. De hecho, la gran mayoría de películas de la modernidad o de la vanguardia giran en torno a esta idea: el estar en un mundo que se encuentra en constante estado de revolución contra los marcos de sentido que pretendemos imponer sobre él. Frente al mundo ficcional autosuficiente y hermético del *MRI*, surge la quiebra del mecanismo filmico (Aumont, 2016) que muestra, al contrario, las costuras y la falta de fundamentación. En su proyecto influye más bien un programa en un primer tiempo ideológico —la negación del modo dominante enunciativo de Hollywood y sus conexiones con el capitalismo de mercado, crítica que por lo demás el propio Heidegger suscribió en, entre otras, la metáfora de la “tenaza” de la *Introducción a la metafísica* (Heidegger, 2001: 42-43)— y en un segundo tiempo, la necesidad de replantear el lugar del *Dasein* en el mundo.

Dicho con mayor claridad: el cine poético, tal y cómo lo estamos planteando aquí, es aquel que utiliza la imagen más allá de los marcos del lenguaje cinematográfico convencional y que recupera, en sus imágenes, el problema de la mostración del mundo. Intentaremos ofrecer, al menos, un ejemplo que clarifique esta idea y que es, por lo demás, absolutamente

coherente con la filosofía del arte heideggeriana. Nos referimos a la obra del documentalista experimental James Benning. Si tomamos como ejemplo dos propuestas como *13 lakes* (2004) o *10 skies* (2004), podemos observar cómo prescinde prácticamente de todos los anclajes propios del MRI: no hay causalidad narrativa, ni sutura enunciativa, ni una lógica formal que garantice el sentido del mundo. Muy al contrario, lo que se plantea es una sucesión de planos fijos, estáticos, en los que Benning ofrece recortes del mundo para su contemplación. Son *imágenes* en un sentido casi puro del término, representaciones autónomas que invitan al diálogo con el problema mismo de la habitabilidad del mundo, sus márgenes, sus implicaciones, que encaran la manera en la que el fluir del tiempo tiene que ver con la percepción de lo real y que, en definitiva, comparten una sensibilidad innegable con los textos de Hölderlin y con la lectura concreta de *Germania*. Benning, como ya han citado diferentes autores (Klimek, 2014; Pick y Narraway, 2013) subvierte las expectativas de un espectador habituado a las coordenadas de tiempo, espacio y narración para generar, en el interior de la obra, un tiempo espectadorial nuevo.

Este tiempo parte de una decisión enunciativa concreta, de una filosofía del arte rigurosa. Benning utiliza cada plano individual para observar, sin modificar ni intervenir de ninguna manera, la manera en la que la naturaleza impone su fluir. Limitado por la propia duración que le impone técnicamente la cámara y el celuloide con el que trabaja -rollos de cuatrocientos pies en 16 milímetros-, sin música ni sonidos extradiegéticos, sin figuras más allá del llamado *meganarrador* (García Catalán y Sorolla, 2014), Benning expone la tensión entre el lenguaje cinematográfico orientado a *expresar* y *comunicar* frente a una escritura visual que se asemeja mucho más al programa heideggeriano.

### **3.2 El problema principal: El cine frente a la *Ursprache***

Llegados a este punto, es el momento de preguntarse hasta qué punto la obra de Benning puede cumplir con el segundo punto de la

función poética esbozada en *Germania*, esto es, la hipotética creación de comunidades originarias histórico-destinales. Y, aquí, resulta inevitable toparse frente a frente con el gran problema de nuestra investigación: la no correspondencia entre el lenguaje mítico de Heidegger (oral y escrito), y la concreción y universalidad de la expresión cinematográfica.

Desarrollemos esta idea. En cierto sentido, Heidegger confía en que se puede rastrear en cada lengua un componente que ancla sus raíces en la tradición, en el pasado, en el “tiempo de los dioses”, y que puede ser traído hasta nosotros como condición para la aperturidad del Ser. Como él mismo repetirá sistemáticamente, no se trata de que el lenguaje mítico nos permita “repetir” o “traer de nuevo” —en un sentido más cercano al que proponía, pongamos por caso, Mircea Eliade (2000)— aquel tiempo perdido, sino antes bien, que nos haga conscientes del hecho mismo de la espera, de la pérdida, de nuestra relación inevitable y constante con el ocultamiento del Ser. La palabra, usada de manera poética, porta en sí misma un eco de ese tiempo; recordemos, al hilo de esto, los constantes juegos etimológicos que solían acompañar al pensamiento del filósofo, que, ayudando a la tarea del pensar, permiten poner en marcha la función de la obra de arte.

Por el contrario, la imagen audiovisual no puede remitir de ninguna manera a esa suerte de temblor mítico. El referente ontológico que se sitúa delante del objetivo de la cámara —los cielos y los lagos de Benning, pongamos por caso— coinciden puntualmente con aquello que se reproduce en el momento de la proyección, si bien, procesos técnicos como el *etalonaje* o la introducción de efectos digitales suelen modificar aquello que recibe el espectador. En el límite, la propia selección de la *mirada* que impone la angulación de la cámara, el corte o sección del mundo que se establece dentro del encuadre, o sus relaciones inmediatas con otros planos mediante el montaje, están generando efectos sobre la psicología del espectador. La vieja idea de la objetividad de la imagen (Nichols, 1997) hace ya mucho que fue superada, y muy al contrario, el debate ahora pasa por saber de las tensiones que se establecen en los

propios procesos de creación de imágenes (Quintana, 2011).

Esto no quiere decir, sin embargo, que ciertas imágenes no hayan generado comunidades de gusto, o unión entre diversos espectadores que han creído encontrar en ciertas escrituras poéticas cinematográficas una suerte de conexión, de nexos, de *camaradería* ante la angustia. Muy al contrario, el trabajo de la llamada “Nueva Cinefilia” (Rodríguez Serrano, 2015b; Rosenbaum, 2010; Rosenbaum y Martin, 2011) ha consistido, precisamente, en utilizar las nuevas tecnologías para generar redes de difusión, exhibición, comentario y análisis de nuevas expresiones cinematográficas globales en comunidades abiertas. El salto hacia la globalidad y la internacionalidad ha podido tener lugar precisamente gracias a que el cine no puede ser una *Ursprache*, no se puede considerar un “lenguaje originario” ni siquiera en lo que respecta a ese sistema de mostración normativo, central, *MRI*, al que hacíamos referencia en el epígrafe anterior.

Dicho con otras palabras y con mayor claridad: los textos poéticos cinematográficos no pueden aspirar con claridad a las funciones del lenguaje en Heidegger, precisamente porque emergen de contextos ya tecnificados donde la noción de *Heimat*, tal y cómo la desarrollábamos en el epígrafe anterior, ya no se reduce únicamente a una nostálgica espera de los dioses y a una configuración de la tierra como algo cuyo ritmo interno y su exigencia de lentitud, calma y autogestión debe ser salvaguardado. La paradoja que nos sale al paso es que las piezas audiovisuales de Benning, con su particular anhelo de una nueva disposición ordenada de lo temporal, se distribuyen en tiempo real a cualquier lugar del mundo y en cualquier momento, de manera instantánea, desde el momento en el que son — como ocurre mientras redacto estas líneas— alojadas en los servidores de *Youtube*.

Con lo que, definitivamente, podemos acotar el gran problema que nos impide realizar una filosofía del arte heideggeriana concreta hacia el audiovisual. La imagen filmica, precisamente por la universalidad que impone en el uso de referentes y por las impresionantes capacidades

de distribución global que ha generado en los últimos años, limita profundamente la creencia en esa segunda función de lo poético que el filósofo planteó en *Germania*. De intentar avanzar en esta dirección, únicamente podríamos concluir que el cine sirve para desvelar ese *no-estar-en-casa*, pero que sus efectos a la hora de unir, coordinar y formar espacios de encuentro entre diferentes hombres y mujeres se entiende ahora de manera global, y en torno a factores sociológicos que nos resultan directamente incompatibles con gran parte de la propuesta heideggeriana de la *Ursprache*. Ciertamente, esa sensación de “sentirse como en casa” sugerida en la *Heimat* de Heidegger no puede ser un “espacio global” en el que todos los ciudadanos pueden tomar consciencia, al margen de sus rasgos comunitarios iniciales y de sus contextos históricos previos determinados, de los problemas derivados de su propia existencia.

Como vemos, hemos llegado al centro de la paradoja: ¿debemos negar, por tanto, al arte cinematográfico su capacidad poética? ¿Pierden sentido las piezas audiovisuales de Benning, de Terrence Malick, de Pier Paolo Pasolini, en su constante reflexión sobre el Ser, sobre el propio lenguaje cinematográfico? ¿O quizá debemos prescindir definitivamente del Heidegger posterior a la *Kehre* en relación al lenguaje fílmico y seguir buscando, desde otra perspectiva metodológica, cómo las películas dialogan en sordina con éste o aquel problema concreto de su pensamiento?

#### **4. PROPUESTA FINAL: TRAICIONAR A HEIDEGGER PARA VALERNOS DE SU PENSAR**

Como hemos desarrollado en las páginas anteriores, la filosofía del arte de Heidegger nunca se sintió cómodo trabajando con las imágenes. Como es bien sabido, el análisis del cuadro *Un par de zapatos* de Vincent van Gogh estaba cuajado de imprecisiones. Esto no quiere decir, sin embargo, que pudiera borrarlas por completo de su sistema de pensamiento, ni de que las exiliara de su construcción concreta de lo poético. Ya en sus seminarios de 1925 en Marburgo se puede rastrear una cierta resistencia

frente a la *visión* como modo de conocimiento (Heidegger, 2004: 54), que se repetirá, posteriormente, una y otra vez, en los *Cuadernos negros*. Esto, sumado a la imposibilidad de combinar su defensa de la *Ursprache* con la propia naturaleza de lo cinematográfico, sería sin duda suficiente para concluir que sus aportaciones a la filosofía del arte no son compatibles con la práctica del análisis filmico.

Sin embargo, no es menos cierto que una parte notable del cine poético de las últimas décadas, una vez demolido el espejismo mítico del sistema clásico de Hollywood, ha intentado hacerse cargo de esa “ausencia de los dioses”, de esa falta de fundamentación, e incluso en el límite, de ese sentimiento de incredulidad que atraviesa al ciudadano contemporáneo que, tal y cómo Heidegger predijo, se encuentra dominado por procesos de tecnificación y automatización (Stiegler, 2004) que han impuesto sus tiempos —en el límite, el tiempo del mercado— por encima de cualquier relación que podamos establecer con la tierra que nos cobija, el cielo que nos resguarda, los mortales que nos acompañan en el viaje y, por supuesto, los dioses que no se manifiestan.

Al observar, pongamos por caso, los paisajes arrasados de Andrei Tarkovsky o la angustia que atraviesa a los personajes de Antonioni, resulta imposible alejar, sin más, la posibilidad de que las herramientas de Heidegger entren en diálogo con aquellas cintas. Emergen de una preocupación paralela y responden —o quizá, *ensayan una respuesta*—, si bien mediante sensibilidades distintas, al problema fundamental del Ser. Luego es necesario aceptar que debemos arrebatrar al propio Heidegger los límites de su filosofía del arte para ayudarnos, gracias a él, a pensar lo que él mismo no quiso ni supo pensar.

Ciertamente, es un planteamiento que, desde una ortodoxia estricta, resulta insostenible. Como el lector ya habrá comprobado, para el estricto guardián del pensamiento heideggeriano, el cine permanecerá siempre sometido a la técnica y a los procesos de ocultamiento del mundo. Sin embargo, para aquellos que deseen abandonar esta idea, nos gustaría señalar un último elemento en *Germania* que permite hermanar, de alguna

manera, la propia búsqueda heideggeriana con los estudios de narratología filmica. Se trata del parágrafo 5 en su totalidad, titulado *La pregunta por el “Nosotros” en el torbellino del diálogo*. Contra todo pronóstico, este parágrafo es lo más cerca que estuvo Heidegger de plantear un sistema completo y sistemático de análisis textual.

El parágrafo 5 está dividido, a su vez, en cinco fragmentos. Más allá de la aplicación concreta al poema de Hölderlin, lo que Heidegger teoriza es un acercamiento al poema desde tres ejes: el *punto de vista* (§5a, §5b y §5c), el lugar y el tiempo desde el que se enuncia el poema y en el que se sitúa la acción (§5d) y, por último, el propio espacio que el poema dedica al hipotético receptor; lo que, en términos semióticos, estaríamos tentados a denominar, con todas las reservas y precauciones, una suerte de *enunciatario* (§5e). A su vez, el parágrafo 6 retomará algunas ideas del §5d con respecto al tiempo de la narración para poder introducir el concepto capital del Acontecimiento (*Ereignis*), si bien, nosotros tendremos que dejar fuera este aspecto en el presente texto.

El sistema de Heidegger es, en esencia, el mismo que se lleva décadas planteando la narratología filmica (Gómez Tarín, 2011; Jost y Gaudreault, 1995). Los pasos que el filósofo plantea para rastrear la manera en la que un texto concreto se enfrenta con la pregunta por el Ser son los mismos que guían el análisis filmico: ¿Quién nos habla? ¿Desde qué tiempo? ¿Cómo se relacionan el tiempo interno del texto con el tiempo externo del espectador? Y muy especialmente, ¿cómo responde el texto a la pregunta clave *Quiénes somos nosotros?* La brillante diferencia que aporta la lectura y la guía de Heidegger es que su filosofía del arte no pretende simplemente hacer un ejercicio estructuralista que pretenda reducir, con mayor o menor precisión y riqueza, el texto a una serie de parámetros objetivables de emisión y lectura. Más allá, lo que pretende es que dichas preguntas guíen nuestra reflexión *fuera* del texto mismo, no en la dirección del poema, sino en la dirección mayúscula de la pregunta por el Ser. El conocimiento de un texto —un poema de Hölderlin, un film de Tarkovsky— ya no se agota en sí mismo ni se convierte en un mero ejercicio de academicismo vacío.

Muy al contrario, emerge más allá de los límites de la gramática o de la lingüística cinematográfica y se convierte en un *pensar filosófico*, esto es, *poético*, en el que podemos recuperar ese *Denken* que no se conforma en los datos estadísticos —tan de moda en el panorama contemporáneo de las ciencias sociales, y tan valorado por las Agencias de Calidad—, sino que consigue llegar más lejos que los simples indicadores numéricos a los que se dota automáticamente de un cierto valor de verdad.

Antes de concluir, nos gustaría añadir una breve matización de lo expuesto hasta el momento. Sin duda, una lectura crítica puede acusar, y no sin razón, a nuestra propuesta final de apoyarse demasiado en los parámetros narratológicos. El cine —y el caso mencionado de *Benning* es un buen ejemplo—, propone una serie de complejidades formales derivadas de la propia naturaleza de la imagen, de la percepción de lo visual y de decenas de factores que escapan más allá de un enfoque que, como advertimos al comienzo del texto, peca irremediablemente de logocéntrico y, quizá, de endeudarse demasiado en las herencias de las teorías literarias. Abrir nuestra reflexión a estos campos es una labor de futuro, que esperamos poder continuar en los próximos años. Sin duda, un análisis formal exhaustivo de textos cinematográficos poéticos es capaz de ofrecer grandes resultados; véase, por ejemplo, el estudio propuesto en Bordwell, 1981 a partir de los films de Carl Th. Dreyer. Sin embargo, y como hemos defendido en el presente artículo, la recuperación de la herencia heideggeriana es necesaria para no olvidar que en el centro mismo de la poesía (y del cine poético tal y cómo lo hemos delimitado) se encuentra una invitación —quizá, una obligación— a filosofar, esto es, a salir al encuentro del Ser, incluso a riesgo de extraviarse.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENAS, L. (2007). “El último expresionista”. En *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*, N. Sánchez Durá (ed.), 81-102. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta.
- AUMONT, J. (2016). *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila.
- BAZIN, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BORDWELL, D. (1981). *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_ (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. México: Paidós.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid : Cátedra.
- DE BEISTEGUI, M. (2013). *Heidegger y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- DWORK, D. y JAN VAN PELT, R. (2002). *Auschwitz*. New York: W. W. Norton & Company.
- ELIADE, M. (2000). *El mito del eterno retorno : arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial.
- FARÍAS, V. (2009). *Heidegger y el nazismo*. Mallorca: Objeto perdido.
- FAYE, E. (2009). *Heidegger: la introducción del nazismo en la filosofía (En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935)*. Madrid: Akal.
- FEYERABEND, P. K. (2003). *Contra el método*. Barcelona: Folio.
- FONT, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- FORTI, S. (2006). “The Biopolitics of Souls: Racism, Nazism, and Plato”.

*Political Theory* 34.1, 9-32.

- FUSTERNAU, M. & MACAVOYLESLEIE. (2007). "Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*". En *The Cinema of Terrence Malick*, H. Patterson (ed.), 26-37. London: Wallflower.
- GARCÍA CATALÁN, S. y SOROLLA, T. (2014). "Morfologías de nuestros áridos días felices". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 17, 46-52.
- GOBANTES, M. y GONZÁLEZ REQUENA, J. (2014). *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena*. Barcelona: Sans Soleil.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- GÓMEZ TARÍN, F. J.; RUBIO ALCOVER, A. y TOMÁS SAMIT, A. (2012). "Punto de vista y videojuegos. Un acercamiento multidisciplinar". En *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación*, 1-22. La Laguna: Congreso Latina de Comunicación.
- HEIDEGGER, M. (1958). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (1963). "¿Por qué permanecemos en la provincia?" *Eco* 6.5, 472-476.
- \_\_\_\_ (1989). *La autoafirmación de la Universidad alemana; El Rectorado, 1933-1934 ; Entrevista del Spiegel*. Madrid: Tecnos.
- \_\_\_\_ (1990). *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- \_\_\_\_ (1994). "Construir, habitar, pensar". En *Conferencias y artículos*, M. Heidegger, 127-142. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- \_\_\_\_ (1995). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (1999a). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_ (1999b). *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- \_\_\_\_ (2000). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (2001). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_ (2004). *Lógica: La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza.

- \_\_\_\_ (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_ (2010). *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin."* Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \_\_\_\_ (2015). *Cuadernos negros (1931-1938)*. Madrid: Trotta.
- JOST, A. y GAUDREAU, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- KANT, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- KLIMEK, R. (2014). "How the Light Gets In: Notes on James Benning's Ten Skies". *Raritan Quarterly* 159, 1-10.
- KOCKELMANS, J. J. (1972). *On Heidegger and Language*. Evanston: Northwestern University Press.
- KUHN, T. S. (1983). *La tensión esencial*. Madrid: FCE.
- \_\_\_\_ (2005). *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: FCE.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2007). *Heidegger. La política del poema*. Madrid: Trotta.
- LEYTE, A. (2005). *Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial.
- LOSILLA, C. (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- MANSBACH, A. (2002). *Beyond subjectivism : Heidegger on language and the human being*. London: Greenwood Press.
- MARZAL FELICI, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- METZ, C. (2001). *El significante imaginario : psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- MITRY, J. (1991). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.
- MOELLER, F. (2001). *The Film Minister - Goebbels and the Cinema in the "Third Reich"*. California: Edition Alex Menges.
- MOLINUEVO, J. L. (1998). *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

- PALAO ERRANDO, J. A. (2004). *La Profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca / Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- PARRONDO, E. (2013). “Muerte y vida en el western: La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)”. *Trama & Fondo: Revista de Cultura* 35, 127-144.
- PASOLINI, P. P. y ROHMER, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- PAUL JANZ, C. (1988). *Friedrich Nietzsche. 1. Infancia y juventud*. Madrid: Alianza Editorial.
- PICK, A. y NARRAWAY, G. (2013). *Screening nature: Cinema Beyond the Human*. New York: Berghahn Books.
- QUESADA, J. (2008). *Heidegger de camino al holocausto*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- QUINTANA, À. (2011). *Después del cine : imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- RODRÍGUEZ, R. (2006). *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid: Editorial Síntesis.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2015a). “Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick”. *Trama & Fondo: Revista de Cultura* 38, 83-94.
- \_\_\_\_\_ (2015b). “La cinefilia 2.0 y el frameo: apuntes teóricos sobre el collage visual en la Nueva Crítica cinematográfica”. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias E Innovación En Comunicación* 10, 99-113.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Martin Heidegger en *El Rincón de las Fresas Salvajes* (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957): narrativas audiovisuales para mostrar la temporalidad”. *Comunicación y Hombre* 12, 273-289.
- ROSENBAUM, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film culture in transition*. Chicago: The University of Chicago Press.

- ROSENBAUM, J. y MARTIN, A. (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- RUBIO ALCOVER, A. (2010). *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo*. Santander: Shangrila.
- SHARR, A. (2007). *Heidegger for architects*. Oxon: Routledge.
- \_\_\_\_ (2015). *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SHERRAT, Y. (2014). *Los filósofos de Hitler*. Madrid: Cátedra.
- STIEGLER, B. (2004). *La técnica y el tiempo, vol. 3: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Gipuzkoa: Hiru.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (2015). *Theo Angelopoulos*. Madrid: Cátedra.
- WARLEY, J. (2010). "Martin Heidegger. Los himnos de Hölderlin *Germania* y *El rin*" *Anclajes* 14, 209-211.
- XOLOCOTZI, Á. y TAMAYO, L. (2012). *Los demonios de Heidegger: Eros y manía en el maestro de la Selva Negra*. Madrid: Trotta.

Recibido el 12 de abril de 2018.

Aceptado el 17 de mayo de 2018.

**IDEOLOGÍA, PODER Y MANIPULACIÓN:  
LA CULTURA MAPUCHE Y LOS INSTRUMENTOS  
DISCURSIVOS DE LA PRENSA CHILENA**

IDEOLOGY, POWER AND MANIPULATION:  
THE MAPUCHE CULTURE AND THE DISCURSIVE  
INSTRUMENTS OF THE CHILEAN PRESS

**Julio Renato SÁEZ GALLARDO**

Investigador

juliosaez2005@yahoo.es

**Resumen:** El objetivo central de esta investigación es entender cómo se construye en los diarios de mayor lectura en Chile la representación social de la cultura mapuche. Para ello, estudiaremos el aspecto cognitivo de la dimensión discursiva asociado al control que ejerce la prensa sobre las estructuras de la noticia y que incide fuertemente en la formación de modelos mentales en sus lectores sobre la alteridad étnica. La metodología que utilizaremos proviene del Análisis Crítico del Discurso (ACD) y su vinculación con la teoría del discurso periodístico; la Semiótica Visual de Kress y Van Leeuwen (1996) y la Semiótica greimasiana.

**Palabras clave:** Manipulación. Discurso. Racismo. Cultura mapuche. Prensa.

**Abstract:** The main goal of this research is to understand how the most

read newspapers in Chile have established a social representation of the Mapuche culture. For this, the studied topic will be the cognitive aspect of the discursive dimension associated with the exercised control —by the press— over the structures of the news that strongly influences the formation of mental models in its readers about ethnic alterity. The methodology used will be the Critical Discourse Analysis (CDA) and its link with the theory of journalistic discourse; the Visual Semiotics of Kress and Van Leeuwen (1996) and the Greimasian Semiotics.

**Key Words:** Manipulation. Discourse. Racism. Mapuche Culture. Press.

## 1. DISCURSO: MANIPULACIÓN, IDEOLOGÍA Y PODER

En esta discusión teórica nos interesa dar algunas luces conceptuales de categorías crítico-analíticas que se imbrican con el discurso para comprender el abuso de poder que se instala en las rutinas periodísticas en contra de las minorías étnicas. No sin antes plantear que la noción de *discurso* presente en esta aproximación no dice relación con el discurso visto como reflejo de los acontecimientos sino discurso en tanto que *interpretación* y *construcción* de estos acontecimientos, de las relaciones sociales y de los sujetos. Vale decir: discurso como práctica tridimensional: como texto, como práctica discursiva y como práctica social (Fairclough: 1992). (las cursivas son nuestras).

Al ocuparnos de la *manipulación* no sólo nos centraremos en el nivel discursivo, sino también en ámbito social y cognitivo. Para van Dijk (2006) es un requisito fundamental examinar primero el contexto social para comprender y analizar el discurso manipulativo. Explícitamente, entiende por manipulación:

*[...] una práctica comunicativa e interaccional, en la cual el manipulador ejerce control sobre otras personas, generalmente en contra de su voluntad o en contra de sus intereses... es una categoría típica de un observador; por ejemplo, de un analista crítico y no necesariamente una categoría participante: pocos usuarios de una lengua llamarán manipulativos a sus discursos. La manipulación no sólo involucra poder, sino específicamente abuso de poder, es decir, dominación. En términos más específicos, pues, implica el ejercicio de una forma de influencia ilegítima por medio del discurso: los manipuladores hacen que los otros crean y hagan cosas que son favorables para el manipulador y perjudiciales para el manipulado. En un sentido semiótico de la manipulación, esta influencia ilegítima también puede ser ejercida con cuadros, fotos, películas u otros medios. De hecho, muchas formas contemporáneas de manipulación comunicativa, por ejemplo, por los medios de comunicación, son multimodales (Dijk, 2006: 51).*

Concluye para este nivel que la manipulación como una forma de dominación o abuso de poder, como tal necesita ser definida en términos de grupos sociales o instituciones, y no a nivel individual de interacción personal. Así, la manipulación, socialmente hablando, es una forma discursiva de reproducción del poder de la élite que va en contra de los intereses de los grupos dominados y (re) produce la desigualdad social (Dijk, 2006).

En lo relativo a la dimensión cognitiva de la manipulación van Dijk (2006) explica cómo el procesamiento del discurso y la formación de modelos mentales y representaciones sociales son controlados por el discurso manipulativo. Plantea que manipular a la gente implica manipular sus mentes, es decir, sus conocimientos, opiniones e ideología que, a su vez, controlan sus acciones.

A nivel del discurso van Dijk (2006) se centra en las propiedades

típicas del discurso que se usan al manipular las mentes de los receptores, tales como la presentación positiva de uno mismo y negativa de los otros, en todos los niveles del discurso y en un contexto que presenta las limitaciones típicas de las situaciones manipulativas: hablantes poderosos y receptores que carecen de recursos específicos, es decir, conocimiento para resistir la manipulación.

Para entender las relaciones entre el fenómeno del racismo, la *ideología* y los discursos relacionados con la cultura mapuche que podemos encontrar situados en la prensa escrita objeto de nuestra atención nos ocuparemos con van Dijk (1999) sobre el análisis ideológico del lenguaje y del discurso. Coincidimos con este autor que no hay ideologías sin lenguaje, enfoque que concibe a éste como uno de los vehículos por excelencia de la transmisión y reproducción de las distintas ideologías. Basado en el principio de la expresabilidad: todas las creencias, y en consecuencia también las ideologías, pueden ser expresadas o formuladas en lenguaje natural. Evidentemente que las ideologías no se expresan y reproducen solamente mediante el uso del lenguaje, sino también por otras prácticas sociales como la discriminación y la exclusión. De allí, nuestra opción por una teoría multidisciplinaria de la ideología, basada en la teoría combinada del conocimiento social, el discurso y la estructura de la sociedad (Dijk, 1999).

Teun van Dijk (1996) opta por situar su trabajo en un marco teórico más amplio y lo circunscribe en un análisis del discurso sociopolítico, en el que pretende:

*[...] relacionar las estructuras del discurso con las estructuras sociales. De este modo, las propiedades y relaciones sociales de clase, género o etnicidad, por ejemplo, son asociadas sistemáticamente con unidades estructurales, niveles, o estrategias de habla y de las relaciones entre organizaciones sociales, instituciones, grupos, roles, situaciones, relaciones de poder o la toma de decisiones políticas, por una parte y las*

*estructuras del discurso por la otra* (Dijk, 1996: 15).

En la clásica aproximación sociopolítica al análisis ideológico, se considera a los usuarios del lenguaje como miembros de comunidades, grupos u organizaciones y se supone que hablan, escriben o comprenden desde una posición social específica. El análisis ideológico examina entonces, qué ideologías se encuentran particularmente asociadas con esa posición (Dijk, 1996).

Teun van Dijk define las ideologías “como sistemas que sustentan las cogniciones sociopolíticas de los grupos” (Dijk, 1996: 18). De este modo, las ideologías organizan las actitudes de los grupos sociales que consisten en opiniones generales estructuradas esquemáticamente acerca de temas sociales relevantes. Dependiendo de su posición, cada grupo seleccionará entre el repertorio de normas y valores sociales, propios de la cultura general; aquellos que realicen óptimamente sus fines e intereses, y se servirán de estos valores como los componentes que edifican sus ideologías de grupo (Dijk, 1996).

La articulación entre discurso e ideología es importante para nuestro trabajo, ya que el análisis del discurso ideológico —específicamente las noticias objeto de nuestro análisis— presupone ciertos conocimientos en torno a estas relaciones. Sin embargo, asumimos con van Dijk (1999) que el propósito del análisis del discurso ideológico no es simplemente descubrir las ideologías subyacentes, sino articular sistemáticamente las estructuras del discurso con las estructuras de las ideologías. Desde ese punto de vista:

*[...] la estrategia general de la autorrepresentación positiva y la presentación negativa del otro es un modo bien conocido para poner de relieve las estructuras ideológicas en el discurso. Lo contrario también puede ser válido en la descripción y atribución de acciones negativas, las cuales generalmente tenderán a ser desenfáticas o desdibujadas para los grupos de pertinencia,*

*ingroups (por ejemplo, mediante denegación, eufemismos, los implícitos y la de-topicalización) y enfatizada para los grupos ajenos (outgroups) (Dijk, 1996: 24).*

Para tener un panorama comprensivo acerca del abuso de poder discursivo es necesario adentrarnos en una categoría crítica como es el *poder*. Desde su visión crítica Foucault relaciona el poder con el discurso. El poder es en esencia un fenómeno que atraviesa todos los escenarios en los que se despliega la vida humana. Su naturaleza última no puede ser aprehendida sino allí donde su intención está totalmente investida; en el interior de prácticas reales y efectivas y en relación directa con su blanco y campo de aplicación. Resulta lógico entonces no tomar el nivel macro como punto de partida para su análisis sino la multitud de actos que a diario son protagonizados por el individuo. No es algo que se precipita sobre el individuo y que se encuentra institucionalizado en formaciones sociales. No importa la legitimidad del mismo, si emana de los intereses de un grupo hegemónico o si es producto de la voluntad de la mayoría.

El planteamiento parte de que el poder se genera y materializa en una extensa gama de relaciones interpersonales desde las cuales se eleva hasta constituir estructuras impersonales. Foucault (1991) parte de la base de que existen dos esferas donde se consolidan las prácticas, cada una de ellas tiene sus propios mecanismos de legitimación, actúan como «centros» de poder y elaboran su discurso y su legitimación. Una de dichas esferas está constituida por la ciencia, la otra por el contrario está conformada por todos los demás elementos que pueden definirse como integrantes de la cultura. Lo ideológico, las diferenciaciones de género, las prácticas discriminatorias, las normas y los criterios de normalidad, están dentro de esta segunda esfera. Tanto una como otra con una referencia notoria a un tiempo y un espacio determinado. En medio de las dos esferas referidas queda una zona intermedia que es donde la cultura puede desprenderse de sus códigos primarios y mostrar lo consolidado como un “posible” entre otros.

Utilizando la genealogía como sistema Foucault llega a la conclusión de que la instauración de la sociedad moderna supuso una transformación sustantiva en la consagración de nuevos instrumentos a través de los cuales canalizar el poder. De manera paralela se construyó un conjunto extenso de discursos que confirieron fuerza y capacidad de expandirse a esas nuevas formas de poder. Este ya no se basa como en el pasado en la fuerza y su legitimación religiosa. Dado que como afirma el hombre, en su actual dimensión es una creación reciente, el poder debe materializarse a través de diferentes formas de disciplinamiento.

## **2. LA INVISIBILIZACIÓN DE LA CULTURA MAPUCHE COMO ESTRATEGIA RACISTA EN LA PRENSA CHILENA**

En las siguientes líneas nuestro interés crítico-analítico estará centrado en describir y analizar la estrategia de ocultamiento discursivo que articulan los diarios que son objeto de nuestro estudio al cubrir o más bien encubrir los hechos noticiosos que protagonizan los mapuche referente a la protesta contra el estado de Chile para que se reconsidere la aplicación de la Ley antiterrorista en su contra. Esta invisibilización que genera la prensa en lo referente a la multiculturalidad la concebimos como una forma de racismo que utiliza la elite simbólica para justificar la dominación y luego la exclusión de las fronteras de la nación bajo los argumentos de que los *Otros* mapuche no se avienen con la idea del progreso que se le atribuye al *Nosotros*, los blancos occidentales. Por lo demás:

*[...] cuando los hombres oprimen a sus semejantes, el opresor siempre encuentra, en el carácter del dominado, la justificación plena de su opresión. Las alegaciones más comunes contra el oprimido son su ignorancia y su depravación, así como su impotencia para elevarse desde la decadencia hasta la civilización y respetabilidad. Frente a prácticas de explotación y dominación basadas en la discriminación, los explotadores*

*pueden adoptar dos estrategias argumentativas: pueden negar la realidad social de la cual se aprovechan, o bien, racionalizar su funcionamiento de varias maneras como la conservadora que expresa que la gente consigue lo que merece y merece lo que le pasa (Taguieff, 2010: 21-22).*

Los medios de comunicación son los encargados de reproducir las estructuras sociales al transmitir las creencias dominantes. Sin embargo, no lo hacen directamente, sino que construyen sus modelos mentales que se cristalizan en actitudes y prejuicios racistas. En este contexto son muy pertinentes los planteamientos de Bañón Hernández (1996, en Asturiano (2005) acerca del discurso prejuicioso etno-racial:

*Desde el punto de vista de la simbologización en general, podríamos decir... que el discurso discriminatorio etno-racial se basa por un lado, en la invisibilización semiótica de la marginación y/o de los marginados; esa invisibilización puede presentársenos, primero como anulación y aniquilamiento simbólico, procesos que incluyen todas las estrategias semióticas y lingüísticas al alcance de los marginadores para dar la impresión de que la marginación o los marginados simplemente no existen; y segundo, como atenuación, proceso mediante el cual se edulcora la marginación y se nos atenúa su gravedad. Y por otro, en la homogeneización simbólica, encarnada entre otras cosas, en una generalización argumental de los comportamientos negativos de individuos pertenecientes a grupos marginados: Todos son iguales y siempre hacen o dicen lo mismo (Asturiano, 2005: 5).*

Desde de la óptica del Análisis Crítico del Discurso podemos sostener que las imágenes y las palabras generan un condicionamiento del discurso. Estas son una guía de percepción o reconocimiento cognoscitivo

que pueden contribuir al fortalecimiento de estereotipos, en este caso racistas.

En lo que respecta a la invisibilización de la cultura mapuche acogemos los certeros planteamientos de Bañón Hernández (1996) y nos inclinamos a sostener que el discurso discriminatorio etno-racial que produce la prensa chilena en estudio se centra en una invisibilización que semiotiza a los mapuche por la vía mayoritaria de estrategias discursivas de anulación y aniquilamiento simbólico tanto a nivel lingüístico como en el plano de las imágenes que se utilizan para construir la alteridad. Sostenemos que la anulación de la cultura mapuche se produce en dos circunstancias específicas: en el tratamiento periodístico de la huelga de hambre mapuche y en la estrategia de cobertura noticiosa que se le brinda al rescate de los 33 mineros desde la mina San José por parte de la prensa nacional. Respecto del tratamiento periodístico de la huelga mapuche hemos visualizado —a la luz del análisis del corpus— cómo se invisibiliza la cultura mapuche por las estrategias semio-discursivas construidas para el aniquilamiento simbólico de la principal etnia de nuestro país, a saber: escaso tratamiento periodístico de la huelga mapuche en los diarios analizados; estrategias intertextuales que dan cuenta casi exclusivamente de la voz del gobierno y la iglesia. Además, los mapuche no son citados como fuentes en titulares como ocurre con esferas oficiales; otorgamiento de escasa centralidad y tamaño en las páginas del diario a las noticias referidas al tema mapuche; poca importancia de los aborígenes en las fotografías que ilustran los textos noticiosos; uso de lenguaje etnocentrista para la nominalización de los comuneros mapuche. Sólo adquieren notoriedad y visibilidad cuando se les construye ligados a estereotipos racistas como “violentos” e “intransigentes”, tal como se plantea en Sáez (2015). Por lo demás, se les otorga importancia en circunstancias bien específicas: al ser retratados con personeros de las elites gubernamentales, políticas y religiosas. Sólo en estas circunstancias se les reviste de “legitimidad” y autorización social para visibilizar sus demandas.

## **2.1. El rescate de los mineros como estrategia discursiva de invisibilización de la cultura mapuche**

Para entender la hipervisibilización mediática que produjo el rescate de los 33 mineros chilenos y, consecuentemente, el ocultamiento e invisibilización periodística de la huelga de hambre mapuche, proveeremos algunos datos de contexto para entender estos fenómenos. El derrumbe de la mina San José se produjo el jueves 5 de agosto de 2010, el que deja atrapados a 33 mineros a unos 720 metros de profundidad durante 70 días. El yacimiento, ubicado a 30 kms. al noroeste de la ciudad chilena de Copiapó, era explotado por la compañía San Esteban Primera S.A. Después de 17 días de trabajos para rescatarlos, los encontraron con vida, pero sin poder sacarlos definitivamente de las profundidades de la mina. Con sofisticadas máquinas perforadoras logran los rescatistas “romper fondo” a 623 metros de profundidad, lo que a la postre significó que el día 13 de octubre de 2010 se procediera a librar desde las profundidades de la mina San José a los 33 mineros chilenos que se encontraban atrapados luego que un derrumbe en la mina bloqueara la salida del pique. Según Francesc Puyol (2010), el impacto mediático mundial del rescate es el mayor de la historia reciente de Chile, superior al que generó el terremoto del 27 de febrero de 2010.

Este suceso noticioso que impactó al mundo se desarrolló en forma prácticamente paralela a la huelga de hambre mapuche: fueron 57 días en que estos dos eventos coinciden en su desarrollo en Chile. La huelga de hambre de los prisioneros mapuche se inicia el 12 de julio y culmina con un acuerdo entre el gobierno y los huelguistas el día 02 de octubre, al cumplirse 82 días de presión al gobierno de Sebastián Piñera. Los dos acontecimientos situaban como *leiv motiv* a la vida y su conservación: por un lado, en el norte del país 33 mineros luchaban para mantenerse vivos en extremas circunstancias a 720 metros de profundidad y, en el sur de Chile, 34 presos mapuche ponían en peligro sus propias vidas al someterse a una huelga de hambre para exigir ser juzgados por leyes

comunes y no por la Ley Antiterrorista como lo pretendía el gobierno. No obstante, la coetaneidad y el valor de la vida humana en juego como elementos comunes a ambos hechos noticiosos, éstos no obtuvieron el mismo tratamiento periodístico por parte de la prensa escrita estudiada. Es por ello que abordaremos comparativamente cómo se semiotizan estos dos eventos mediante un análisis de las noticias que los abordan.

Para demostrar la asimetría comunicacional de estos eventos seguiremos a Kress y van Leeuwen (1996) y usaremos como categorías analíticas las tres maneras de composición de los textos multimodales para expresar los significados y captar la atención de los lectores referente al rescate de los 33 mineros y la huelga de hambre mapuche.

El valor de la información (*information value*): el lugar que se colocan los elementos, vale decir, de izquierda a derecha, de arriba abajo, del centro a los márgenes, etc. puede añadirles un valor determinado. Los titulares suelen aparecer en letra negrita y mayúscula en la parte superior de la página. Las imágenes y el texto escrito pueden aparecer a la derecha o a la izquierda, en la parte superior o inferior de la página. La parte izquierda, la de la información conocida, suele contener elementos de menor importancia que los que aparecen a la derecha ya que se asume que son conocidos por el lector; la parte derecha, la de la información nueva, es donde aparecen los elementos más importantes y donde el lector ha de concentrar su atención (Kress y van Leeuwen, 1996: 181).

-Prominencia (*salience*): los elementos pretenden captar la atención del lector, apareciendo en primer o segundo plano, el tamaño, los contrastes en los colores o la nitidez.

-Los marcos (*framing*): la presencia o ausencia de marcos que conectan o desconectan elementos significando que van o que no van unidos. Los marcos constituyen otra característica visual importante pues normalmente se emplean para destacar el texto escrito o la imagen. Tal y como señalan Kress y van Leeuwen (1996: 203), cuanto mayor sea el marco de un elemento, más se destaca que aparece como una unidad de información separada.

Nuestro interés se centrará, entonces, en los siguientes elementos de la composición visual: la disposición o presentación de la página, los titulares, el color, la prominencia o rasgo más sobresaliente, los marcos que tiene la página y la fotografía o la imagen. La pregunta que pretendemos contestar es de qué manera “[...] se articulan los significados y el poder a través de las imágenes y el texto escrito que encontramos en los textos multimodales” (Martínez Lirola, 2006: 154) y de qué forma —según nosotros— se estructura el discurso que hiper-visualiza a los mineros y, por ende, invisibiliza a los mapuches.

En efecto, la dispar cobertura de los medios elegidos en este estudio se grafica a nivel cuantitativo, por ejemplo, si consideramos el caso del Diario *El Mercurio*: este periódico en los 57 días que coinciden los eventos noticiosos en cuestión sólo 21 días cubre la huelga de hambre mapuche, en contraposición a los 48 días que le otorga atención mediática al rescate de los mineros. No obstante estas reveladoras cifras, lo que aquí nos mueve, desde un enfoque cualitativo, es entender cómo se excluye a los Otros-étnicos y se incluye al Nosotros mediante una estrategia discursiva ideológica de índole racista.

A continuación, nos centraremos en analizar comparativamente las noticias del rescate minero y el término de la huelga mapuche. Dada la revisión emprendida hemos constatado que el día 02 de octubre de 2010, la prensa estudiada cubre los hechos noticiosos mencionados. Para el declarado propósito centraremos nuestra atención en cómo el diario *El Mercurio* construye desde sus rutinas periodísticas estos dos sucesos.

Como es posible apreciar la noticia que visualizamos a continuación —y sólo a modo de ejemplo ilustrativo— corresponde a la cobertura noticiosa que realiza el diario *El Mercurio* a las faenas preparatorias del rescate de los mineros en la ciudad de Copiapó (Chile).

Tras el rápido avance de la perforación del Plan B:

# Gobierno afirma que rescate podrá realizarse durante la segunda quincena de octubre

Ministro Golborne informó a las familias y a los mineros, quienes siguen removiendo escombros en las profundidades.

**3 ABRIL 2010, 11:00 AM**

**COPILAPO**— El rápido avance que en los últimos días ha logrado la perforadora T-130 (Plan B), que ya se acerca a los 400 metros, es uno de los factores que llevan de confianza a los rescatistas y al ministro Golborne, que ayer fijó la fecha del "Día D" para la segunda quincena de octubre.

Pese a que hasta ahora el equipo avanza en que el rescate se día a concretar en los primeros días de noviembre, el ministro explicó que las revisiones a los procedimientos de rescate permitan ya adelantarse a lo posible.

Al avance de las máquinas se suman los preparativos que en la superficie tendrán todo listo para recibir a los mineros. Según las autoridades, la implementación del hospital de campaña, el apoyo psicológico para familias, etc., están terminados en los últimos días.

La noticia fue informada por el propio Golborne a los familiares, quienes están "felices", según comentó el secretario de Estado. También em-

pezaron a reaccionar luego los familiares: "Era algo que esperábamos. No podemos estar más contentos", celebró Elvira Valdovinos, esposa de Mario Sepúlveda, el "conductor" de los videos del grupo.

Más contento estaba Camilo, hermano del pastor Juan Henríquez. Según cuenta, el ministro Golborne le mostró que en "una semana y media más, la T-130 podría llegar donde ellos (los mineros),

## Refuerzo calórico

Mientras el rescate avanza, los mineros siguen estabando en sus áreas comunes en la remoción de escombros que caen por el embudo del Plan B. Por eso mismo, ayer el equipo médico estuvo a la orden del grupo. Calientan, comen comidas calientes y bebidas hidratantes los prepararon para mantenerse en forma ante el exhausto trabajo que realizan. La nueva dieta se limitó a los ejercicios especiales que practican para estar en condiciones de subir a la cápsula que los llevará, una media de diez metros de altura, nuevamente a la superficie.

## "FENIX" SIGUE SUS PRUEBAS

Ayer nuevamente se realizaron operaciones con la cápsula fabricada por Komar para descartar errores en el rescate.

## 575 metros

Avanzó ayer el Plan A, perforando 20 cm de su ducto hacia el refugio con la Strata 990.

## 400 metros

lograda ayer el Plan B (T-130) en su segundo ensayado (teórico).

## 180 metros

había perforado el Plan C, de la perforadora R26 421 (77 cm).

## La Moneda no quiere un reality show

En la actualidad del rescate de los mineros, la Secretaría General de Gobierno ejecuta una estrategia comunicacional que busca controlar la entrega de información a los medios de comunicación de Chile y el mundo.

De hecho, quienes trabajan en el operativo han seguido instrucciones específicas en los últimos semanas, partiendo por recibir las instrucciones en el que se les advierte que los encargados de dar a conocer los avances en los sondajes y otras tareas son el Gobierno y Cuadros. Cualquier comentario que labore en las tareas de auxiliar o particular que dice ser fuerte al tema deberán centrar con el nivel de las autoridades.

La Moneda y la sus explicitó a las compañías

estatales y empresas contratadas que deben evitar a toda costa que se genere la percepción de que el rescate pueda convertirse en un reality show. El objetivo es garantizar que la extracción sea en condiciones de privacidad para los mineros y sus familias. La señal oficial de TV que prevé el Gobierno apunta en tal dirección. La estrategia comunicacional, además, estipula que toda información sobre el rescate será entregada primero al círculo íntimo de los 23 hombres. Asimismo, las autoridades se comprometen a no ofrecer informaciones "selectivas" a ningún medio de comunicación. Los documentales y reportajes sobre el tema ofrecen una excepción, aunque siempre a través de sede Santiago.



Con una grúa similar a ésta, la cápsula será introducida al ducto de 66 cm de diámetro para ser forzada con tubos de metal (en la foto) por donde subieron los mineros.

Figura 1. Noticia del diario *El Mercurio* sobre las faenas preparatorias del rescate de los mineros en la ciudad de Copiapó.

Respecto a la variable “valor de la información” es apreciable que se le atribuye un alto valor, dado que la noticia ocupa toda la extensión de la página y, tanto el texto verbal como el icónico compiten en notoriedad. En cuanto a la fotografía se encuentra posicionada en el lado derecho, es decir, constituye la información nueva, por tanto, adquiere mucha importancia para el lector. En ésta adquiere saliencia por contraste, saturación de colores y tamaño la grúa gigantesca, cuyo símil se ocupará para introducir la cápsula en el orificio taladrado en la piedra para extraer a los mineros desde las profundidades del socavón. En cambio, los trabajadores que la operan se ven diminutos (escasa saliencia), en razón de las colosales dimensiones de la máquina. En lo que respecta al encuadre (framing) apreciamos que posee escaso marco lo que comunica una mayor identificación del lector con el mundo significado.

En este esfuerzo contrastivo de develar la construcción periodística

de la protesta étnica en relación al tratamiento periodístico del rescate minero nos centramos en el análisis de la cobertura que le otorgó el diario *El Mercurio* al término de la huelga de hambre mapuche, que se desarrolló por espacio de 82 días, en la zona sur de Chile. La referida noticia tiene un alto “valor informacional” (*informational value*), dada la centralidad e importancia que se le asigna al cubrir toda la página del diario y, tanto el mensaje verbal como el icónico, poseen la misma extensión aproximadamente, índice que nos lleva a señalar que compiten en notoriedad, tal y como es posible advertir a continuación.

C 4 POLITICA

EL MERCURIO  
VIERNES 2 DE OCTUBRE DE 2010

**En la casa de formación del Arzobispo de Concepción, el obispo Ezzati leyó el acuerdo alcanzado por los líderes de los comuneros mapuches y representantes del Gobierno.**

**Los rastros del prolongado ayuno**  
Evidencia de los pasos de quienes sustentaron la huelga de hambre.

**Concepción**

	Peso	Peso actual
1. Víctor Larraín	50,9	48,3
2. Javier Valdovinos	50	46,4
3. Luis Moreno	75,4	74,1
4. Ramón Bascuñán	43	38,7
5. José Rosendo	70	64,9

**Temuco**

	Peso	Peso actual
6. Bernardo	69,3	66,9
7. Jorge Escobar	81,4	81,5
8. Francisco Escobar	79,2	89,6
9. Martín Hernández	74,2	71,5
10. Elías Méndez	98,8	97,9
11. María Villaseca	74,4	84,9
12. César Rojas	74,3	68,7
13. Ángel Rojas	69,2	68,3
14. Juan Carlos	68,7	68,2
15. Luis Fariña	81	82,8
16. Pablo Ezzati	80	80
17. Pablo Ezzati	80	80
18. Sergio Ezzati	80	80
19. Jorge Ezzati	69,8	67,7
20. Gonzalo Lavandero	62,4	62,4
21. Sergio Llanos	72,4	68,5

**Lebu**

	Peso	Peso actual
22. Juan Carlos	69,3	79,3
23. Julio Larraín	74,4	67,4
24. Juan Carlos	74,4	67,4

**Nueva Imperial**

	Peso	Peso actual
25. Andrés Bascuñán	81	81

**Angol**

	Peso	Peso actual
26. Sebastián Ezzati	81	81

**Cholchol**

**Imputados de actos terroristas en Concepción, Lebu, Temuco y Cholchol:**

## 28 mapuches deponen ayuno de 82 días al aceptar propuesta de Gobierno

Los diez comuneros que están reclusos en la cárcel de Angol e internados en el Hospital de Victoria no participaron en el acuerdo, pero hoy podrán terminar con el movimiento, que comenzara el 12 de julio.

**Razones de Estado**

Es nuestra sensación que las garantías serán tratadas en "el curso de los próximos cinco días hábiles" advirtiendo "que el Gobierno no tiene la convicción de que los hechos por los cuales se ha imputado a los comuneros mapuches puedan seguir siendo calificados como conductas terroristas. Todo ello, tomando en consideración que esa decisión ha sido adoptada desde la perspectiva del poder ejecutivo, por razones de Estado y de buen gobierno".

Al documento del lunes pasado se agregaron algunas adiciones en el marco del respeto a los DD.HH., el Convenio 169 de la OIT y recomendaciones emanadas en relación a modificar la Ley Antiterrorista y las normas sobre espionaje de civiles por parte de organismos militares. Resolvió de este último, el Co-

**Siempre creí en el camino del diálogo. A veces cuesta, es difícil, pero es lo único que conduce al bien y al entendimiento.**

**Esta huelga es sólo una acción más en el proceso de reconstrucción de nuestro pueblo, razón por la cual ellos deben estar vivos. Es una decisión responsable y racional de los huelguistas en pro de sus vidas, porque ellos nos sirven más vivos que muertos.**

RICARDO EZZATI  
ARZOBISPO CONCEPCIÓN

EL TIEMPO LAS MUESTRAS  
VICIOS DE AGUSTÍN DE CONCEPCIÓN

El documento del lunes pasado se agregó en relación a modificar la Ley Antiterrorista y las normas sobre espionaje de civiles por parte de organismos militares. Resolvió de este último, el Co-

Figura 2. Noticia del diario *El Mercurio* sobre la huelga de hambre mapuche.

En cuanto a la fotografía podemos señalar que se encuentra posicionada en el extremo superior de la página, con mayor inclinación hacia el margen ideal nuevo, indicador que reviste a la noticia de mayor relevancia para los lectores. Al interior de ella apreciamos que la figura de monseñor Ezzati cobra mayor saliencia por encontrarse en primer plano

y en el margen derecho (lo nuevo) y, además, por el contraste que ofrece el fondo claro con el traje negro del mediador del “conflicto” mapuche y por tener mayor agentividad al ofrecer una conferencia de prensa en la que comunica el acuerdo entre el gobierno y los comuneros mapuche, lo que a la postre significó el término de la medida de presión. En tanto, las voceras mapuche se ubican en segundos y terceros planos y no miran al lector (oferta), indicadores de escasa saliencia de las portavoces aborígenes en la composición visual. En lo que respecta al encuadre de la noticia es posible observar que posee un marco no tan pronunciado, indicativo que produce una tendencia de mayor identificación de parte del lector con el mundo narrado por la fotografía.

Tal como advierten Kress y van Leeuwen (1996) la estructura visual que hemos develado es ideológica en el sentido de que no puede corresponderse con lo que sostienen el productor (emisor), el consumidor (receptor) o el diseño. Lo importante, señalan estos autores, es que la información está presentada “como si” tuviera ese status para todos los lectores que la han leído dentro de esa estructura. En este sentido, la deconstrucción contrastiva que hemos emprendido nos permite aseverar que asistimos a una construcción ideológico-racista en función de la invisibilización del mundo mapuche que resulta de las rutinas profesionales de los medios estudiados.

Podemos concluir que —a pesar de que la referida noticia adquiere notoriedad— las voceras mapuche son construidas visualmente como entidades subalternas, supeditadas al representante de la elite religiosa, entidad que está autorizada social y simbólicamente para hablar en nombre de los aborígenes. Probablemente, esto último se deba a un resabio cultural de implantaciones legales de la Corona española que imperaban en el siglo XIX, relativas a las leyes de la *República indígena* que concebían al indio como un “incapaz relativo” y por lo cual necesitaba un tutor para intervenir en sociedad.

### 3. EL HACER CREER COMO DIMENSIÓN COGNITIVA PARA LA IDENTIFICACIÓN NEGATIVA DE LA CULTURA MAPUCHE EN LA PRENSA CHILENA

En este apartado nos posicionaremos entre dos coordenadas epistemológicas para abordar el programa narrativo manipulador que se instaura en la prensa escrita de Chile en lo referente a la construcción de una representación social negativa de la cultura mapuche: por un lado, ocuparemos los postulados teóricos de la semiótica greimasiana y, por otro, haremos un vínculo con los aportes de la teoría y análisis del discurso (periodístico) para el abordaje de la *interpretación* del texto periodístico, tal como lo sugieren Velázquez (2011) y Fontcuberta y Velázquez (1987) en su propuesta de análisis discursivo-semiótico.

Con el propósito de desprendernos de la carga semántica negativa que se le atribuye al concepto de manipulación cotidianamente, diremos que —desde la *Teoría de la Manipulación* de Greimas— narrativamente es *hacer-hacer*, lo cual supone un sujeto A del hacer que actúa sobre otro sujeto B de (otro) hacer. El primero modula y transforma “algo” en el segundo sujeto. El ejercicio del manipulador está marcado como uno de *persuasión*, en la narratividad ésta consiste en un *hacer-creer*: el destinador debe convencer al manipulado de la necesidad de lo solicitado, el manipulado debe quedar en situación de inevitable obediencia, y por lo tanto ejecutar lo que se le pide. El manipulado, como contraparte está compelido por un ejercicio de *interpretación*, su ejercicio epistémico consiste en decidir, en elegir *creer* o *no-creer* lo que le propone o pide el manipulador. En todo caso, es una elección forzada. Para aportar mayor claridad teórica diremos que éste:

[...] *puede ejercer su hacer persuasivo apoyándose sobre la modalidad del poder: (tendiendo hacia) la dimensión pragmática, propondrá entonces al manipulado objeto pasivos (valores culturales) o negativos (amenazas); entre otros casos,*

*persuadirá al destinatario mediante el saber: (tendiendo hacia) la dimensión cognoscitiva, le hará entonces saber lo que él piensa de su competencia modal en forma de juicios positivos o negativos. Así pues, la persuasión según el poder caracteriza a la tentación (donde se propone un objeto de valor positivo) y a la intimidación (que ofrece un don negativo); la persuasión según el saber es propia de la provocación (con un juicio negativo: “Eres incapaz de...” ) y de la seducción (que manifiesta un juicio positivo). Por otro lado, El manipulado es impulsado a ejercer correlativamente un hacer interpretativo y a elegir necesariamente entre dos imágenes de su competencia —positiva en el caso de la seducción, negativa en la provocación—, si se trata de una manipulación según el saber; o bien entre dos objetos de valor —positivo, en la tentación; negativo en la intimidación—, si la manipulación se da sobre el poder (Greimas y Courtés, 1982: 252).*

Diremos que la manipulación ejercida desde los medios de prensa escrita se inscribe en la esfera de lo cognitivo, mediante su *hacer saber* y *hacer creer* a los lectores que la evaluación que ellos hacen de la realidad es la “verdad”, por medio de la seducción como estrategia de su *hacer manipulativo*. Se desprende de lo que hemos planteado que toda construcción del imaginario social impulsada por los *media* es absolutamente parcial e interesada. No es posible la contextualización y focalización de un acontecimiento sin proyectar una dimensión *interpretativa* y *valorativa*. El ideal de la verdad y la objetividad, positivo en cuanto horizontes que animan la actividad configuradora del discurso informativo, se convierten —como muy acertadamente señala Vázquez Medel (1998)— en un discurso de ocultación cuando se pretenden una posesión propia frente a las carencias ajenas. Heinz von Foerster lo ha dicho con ejemplar precisión: la objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin un observador (Cf. Watzlawick, comp., 1994: 19).

En consecuencia, vemos que en el campo comunicativo del periodismo —dado nuestro interés por esta parcela disciplinaria— en el terreno de la interpretación de la realidad se instaura una lucha de operaciones cognoscitivas y de manipulaciones modales, donde la comunicación manipulatoria está regida por la modalidad factitiva (el hacer-hacer) que introduce un desequilibrio modal entre el manipulador y manipulado. Lo anterior, se hace extensible, por cierto, a todo sistema de organización social.

Aclarado teóricamente el proceso manipulador que se instala en la prensa para *hacer creer* al lector que la evaluación o interpretación de la realidad que se “construye” es el fiel reflejo de la realidad social, nos abocaremos a demostrar cómo la prensa escrita chilena utiliza una *interpretación* subjetiva —explícita o implícita— del hecho noticiable que lo constituye la huelga de hambre mapuche. Para lo cual, analizaremos a nivel de sumario de la noticia: Antetítulo (AT), Titular (T), Subtítulo (ST) y lead (L) y sus respectivas macroestructuras y veremos cómo aquella toma una particular posición mediante el estudio de la *interpretación* como categoría analítica superestructural. Para Velázquez y Fontcuberta (1987) la *interpretación* supone introducir elementos valorativos y de opinión acerca del hecho. Incluye la *interpretación explícita* o *valoración* y la *interpretación implícita* o *intencionalidad*. Se considera que el discurso de la noticia contiene siempre una intencionalidad que se evidencia tanto en su estructura interna (nivel semántico, orden de los *topoi*, etc.), como en el lugar que ocupa dentro de la unidad del periódico y de los elementos que la acompañan (fotografías, tamaño de las letras, número de columnas que ocupa).

### **3.1. La interpretación explícita/implícita de la prensa chilena vinculada a juicios condenatorios sobre lo mapuche**

Veremos cómo la prensa escrita en estudio *hace creer* desde su rol político (Borrat, 1989) privilegiado su interpretación explícita acerca de la

cultura mapuche: 1. (T) “*Sumar menores a la huelga es una insensatez*” (Ministro del Interior, Rodrigo Hinzpeter) (*La Cuarta*, 02/09/2010). Macroestructura: Declaración de rechazo al uso de menores en huelga. 2. (ST) “*El Gobierno muy livianamente está haciendo cambios en las leyes que estaban vigentes. Nosotros luchamos y le exigimos al gobierno anterior que aplicara la Ley Antiterrorista*” (José Villagrán. Presidente de los Transportistas de la Araucanía) (*El Mercurio*, 04/10/2010). Macroestructura: Crítica por cambios en la Ley Antiterrorista de parte de Presidente Transportistas. 3. (ST) “*Asesina*” y “*traidora*” son algunos de los insultos que familiares y simpatizantes de los 34 huelguistas, que ayer cumplieron 64 días sin comer, le gritaron a la ex vocera del gobierno de Bachelet” (*La Cuarta*, 12/09/2010). Macroestructura: Agresión verbal hacia ex vocera de Gobierno por familiares de huelguistas.

Se advierte en los ejemplos citados que la prensa objeto de análisis toma una postura explícita de rechazo ante el hecho noticiable de la huelga de hambre de los prisioneros mapuche. En razón de aquello, se alinea política e ideológicamente con la elite gubernamental para emitir juicios étnico-raciales condenatorios a la lucha reivindicativa del pueblo mapuche para no ser juzgados con leyes excepcionales como la Ley Antiterrorista. Bajo esta lógica etnocéntrica dominante los subyugados no pueden revelarse a las condiciones reificadas por el orden social y defendidas por el brazo cultural de la elite gobernante, en este caso, por la prensa. Esta le confiere un estatus veridictorio a su *hacer creer* su saber cognoscitivo a un lector que debe cooperar con la estrategia manipuladora, mediante la utilización de la intertextualidad como estrategia discursiva. Vale decir, se usa la cita directa de autoridades gubernamentales para dar fuerza y credibilidad a la interpretación de “la” realidad transmitida por los diarios *La Cuarta* y *El Mercurio*.

Finalmente, veremos a continuación, cómo se comunica la postura de la prensa respecto a la huelga de hambre mapuche por medio de la interpretación implícita del mencionado hecho noticiable: 4. (T) “*Afectados por ataques mapuches critican acuerdo*” (*El Mercurio*, 04/10/2010).

Macroestructura: Crítica por acuerdo alcanzado de parte de afectados por ataques mapuche. 5. (T) “*Gobierno acusa de intransigencia a mapuches en huelga tras primer día de negociación formal*” (*El Mercurio*, 25/10/2010).

Macroestructura: Acusación de intransigentes a mapuche por el Gobierno. 6. (ST) “*Fondeada y con escolta tuvo que ser sacada de la cárcel de Temuco la Presi del PPD Carolina Tohá, para evitar que la furia mapuche se dejara caer sobre ella*” (*La Cuarta*, 12/09/2010). Macroestructura: Protección a Presidenta del PPD para evitar agresión por mapuche.

En los ejemplos precedentes es posible advertir que la textualización que ocupa la prensa estudiada refleja —mediante implicaturas— una concepción de mundo (ideología) que interpreta y hace creer (e interpretar) al receptor como “verdadera” la otrificación desde la negación de los motivos profundos de la protesta indígena. Vale decir, que el destinador al centrarse en las consecuencias —según los medios escritos— disruptivas del orden social respecto de la huelga de hambre no hace más que invalidar lo que pudiera ser un reclamo justo en torno a una demanda étnica por ser tratados en igualdad de condiciones por los tribunales y a no ser discriminados social y políticamente al aplicárseles leyes excepcionales para castigar sus “supuestos” delitos por luchar en pos de la recuperación de sus tierras usurpadas por el estado de Chile. En el caso del pueblo mapuche, la intensidad de la negación material y práctica de su vida-cultura, su re-construcción estereotipada y de otredad, su persecución política y encarcelamiento (como forma de captura, control y anulación) han sido parte de las formas que ha desarrollado el estado para (intentar) doblegar las reivindicaciones ancestrales del pueblo mapuche de territorio, autonomía y autodeterminación (Mella, 2007: 101-125).

#### 4. CONCLUSIONES

Del análisis de las estrategias discursivas empleadas por los diarios *La Cuarta* y *El Mercurio* se desprende que todas ellas transmiten una imagen claramente negativa del mapuche y su cultura. Las estrategias

analizadas dan cuenta de una representación social negativa del mapuche, invisibilizan sus aspectos positivos y, de paso, construyen una imagen positiva del Gobierno y la Iglesia. El discurso de la prensa ha dado forma entonces, al cuadrado ideológico, tan propio de los discursos ideológicos —en este caso de corte racista— en el que se re-produce una semiosis fronteriza entre los Otros y Nosotros. Este discurso racista detenta el poder de determinar las características identitarias del endogrupo y de perfilar los rasgos del mapuche otrificado, mediante un ataque discursivo que crea identidad por oposición e inscribe una relación entre los Otros y Nosotros en un plano de superioridad y dominación. Los procesos semióticos que configuran la frontera simbólica racista entre el exogrupo y el endogrupo —generados por la ideología dominante— se valen de un mecanismo semántico sinecdótico tanto en lo visual como en lo lingüístico para generar una extensión o generalización simbólica de las características particulares de éstos y hacerlos ver como representativos de cada entidad, fenómeno que contribuye a la manipulación del imaginario social chileno. La representación social negativa que se construye del mapuche está vinculada con características atribuibles a su esencia más social y cultural que a rasgos fenotípicos. En virtud de ello, se le semiotiza como “violento”, “intransigente”, “ignorante”, “de escaso valor social”. Por ende, el racismo de la prensa se enmarca en la época actual en el denominado “nuevo racismo”, en el entendido que se “racializa” al nativo en razón de sus diferencias culturales y no fenotípicas. Sin embargo, concluimos que ésta es una falaz macroestrategia de la prensa al recubrir el racismo fenotípico con un revestimiento de diferencialismo cultural, dado que aquel es muy combatido por las ideas democráticas e inclusivas. Por tanto, el verdadero racismo de los medios se configura en la lógica de otrificación más violenta y básica que pone el acento en el color de la piel (morena) y la condición social (desmedrada) como los parámetros de la discriminación del otro-mapuche, pero que se edulcora bajo un ropaje de diferencias culturales. La producción noticiosa en torno a la alteridad mapuche instala un programa narrativo-manipulativo desde la modalidad factitiva, en el ámbito

cognitivo, para *hacer creer* por medio de la seducción que la interpretación de la realidad que efectúan los diarios analizados es “verdadera” y se ajusta a los criterios periodísticos de “objetividad”. Es así como, mediante encuadres interpretativos prejuiciosos, se vehicula una visión sesgada y racista de la cultura-vida mapuche a las macroestructuras de la noticia del “conflicto” mapuche, las que reproducen y reflejan una interpretación subjetiva-implícita o explícita donde los medios escritos chilenos adoptan una postura de condena y rechazo a la protesta de los aborígenes. Esta postura ideológico-racista es instalada en los esquemas mentales de los lectores como “verdad” por medio de la fuerza ilocucionaria provista —en general— por la estrategia discursiva de la intertextualidad para producir la noticia que da tribuna en titulares, bajadas y lead a la voz de autoridades del gobierno y la iglesia y se omite la voz de los mapuche.

El rescate de los mineros y su hipervisibilidad periodística tiende a producir un cerco comunicacional y semiótico en detrimento de la cultura ancestral mapuche al producir, consecencialmente, una invisibilización de la protesta indígena en contra del estado de Chile. Fenómeno que es correlacional, por un lado, a la cultura profesional racista de los periodistas de los medios abordados y, por otro, a la visión sociocultural predominante que semiotiza la temática étnica como “conflicto” y, por ende, divide a los que están dentro y fuera de los límites de la nación, por lo que se recurre a eventos de la realidad social —como el accidente en la mina San José— que suscitan la unidad en torno a la nación chilena. Hemos constatado que la invisibilización en el discurso discriminatorio étnico-racial en la prensa escrita se presenta en dos procesos semióticos distintos e interrelacionados. En primera instancia, se aniquila y anula simbólicamente a la cultura mapuche en la “construcción” periodística que en-cubre la huelga de hambre de comuneros, mediante el amalgamiento de un mensaje icónico-verbal que los otrifica por medio del uso de lenguaje etnocéntrico para la nominalización de los aborígenes; escaso tratamiento periodístico relativo al movimiento reivindicativo; silenciamiento de la voz mapuche en el uso de la intertextualidad; escasa saliencia tanto de los

mapuche en las fotografías como de la noticia étnica en cuestión, dados la poca centralidad y tamaños de las mismas. Invisibilización discursiva que calificamos de “flagrante”, “directa” y que —siguiendo a Bañón Hernández (1996)— hace ver que la marginación o los marginados no existen. Estrategias semio-discursivas presentes en el lenguaje y en la imagen del trabajo periodístico del Diario *La Cuarta* y en la fotografía de los textos noticiosos de *El Mercurio*. Por el contrario, se intenta edulcorar esta anulación simbólica de la cultura mapuche a nivel lingüístico en la cobertura noticia del diario *El Mercurio* por la vía del uso de un lenguaje “políticamente correcto”, menos frontal, más sutil, pero no por ello menos discriminador. En segunda instancia, existe aniquilamiento y anulación de la cultura mapuche en la hiper-cobertura noticiosa que se le otorgó al rescate de los mineros. Prueba de ello es que —a pesar que los dos eventos noticiosos (la huelga mapuche y el rescate minero) se desarrollan coetáneamente— en gran medida, la prensa estudiada provee una atención periodística casi exclusiva al accidente en la mina San José, en perjuicio del movimiento mapuche. Dicha invisibilización étnica como práctica social es producto de condicionantes sociohistóricas y sociocognitivas que sostienen y explican las relaciones sociales de exclusión/inclusión y dominación/subordinación y de rutinas profesionales racistas que moldean las temáticas de la multiculturalidad en la prensa escrita chilena.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTURIANO, P. (2005). “¡Jau, rostro pálido!”. Análisis sociolingüístico del discurso etno-racial en el western”. *Revista Tono Digital* 10, noviembre, s. p. <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/secciones/Jau.pdf> [10/01/2015].
- BORRAT, H. (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.

- DIJK, T.A. van (1996). “Análisis del discurso ideológico”, trad. Ramón Alvarado. *Versión* 6, 15-43.
- \_\_\_\_ (1999). “¿Un estudio lingüístico de la ideología?”. En *Discurso, Cognición y Educación. Ensayos en Honor a Luis A. Gómez Macker*, Parodi (ed.), 27-42. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso.
- \_\_\_\_ (2006). “Discurso de las élites y racismo institucional”. En *Medios de comunicación e inmigración*, M. Lario (ed.), 15-34. Murcia: CAM.
- FAIRCLOUGH, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Oxford: Blackwell.
- FONTCUBERTA, M. de y VELÁZQUEZ, T. (1987). “La interpretación de la noticia periodística”. En *Métodos de análisis de la prensa. Encuentros sobre metodología del análisis de la Prensa* (en torno a *EL PAIS*). Rencontre organisée par la Casa de Velázquez, Madrid, 7 et 8 février, 1985, G. Imbert (ed.), 91-111. Madrid. Casa de Velázquez.
- FOUCAULT, M. (1991). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- GREIMAS, A. y COURTÉS, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ, B. (1996). *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*. Almería: Universidad de Almería.
- KRESS, G y VAN LEEUWEN, T. (1996). *Reading images*. Londres: Routledge.
- MARTÍNEZ, M. (2006). “Una aproximación a la imagen del inmigrante en los textos multimodales de la prensa alicantina. ¿Estereotipos o realidad?”. En *Otras miradas sobre la inmigración*, C. Gómez Gil (ed.), 151-174. Alicante: Universidad de Alicante.
- MELLA, E. (2007). *Los Mapuches ante la justicia: la criminalización de la protesta indígena en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- PUYOL, F. (2010). *El rescate de los 33 mineros: una epopeya coral. Análisis de impacto mediático y de reputación*. Pamplona:

Universidad de Navarra.

- SAEZ, J. (2015). “Análisis crítico del discurso y representación de los mapuches en la prensa escrita chilena”. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 17, 145-169.
- TAGUIEFF, P. (2010). “Introducción” *El color y la sangre. Doctrinas a racistas a la francesa. Estudiar el racismo, textos y herramientas Antología de textos teóricos traducidos al español referidos al estudio del racismo*. Documento de Trabajo AFRODESC / EURESCL, n.º 8. O. Hoffmann y O. Quintero (eds.), 21-35. Disponible en HAL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00691352/document> [31/08/2018].
- VÁZQUEZ MEDEL, M. (1998). “La prensa escrita y la construcción social de la realidad”. En *La democratización de los medios. Radiotelevisión comunitaria. Segundo Congreso de Radio y Tv locales públicas y alternativas*, M. Chaparro (ed.), 123-145. Sevilla: EMA-RTV.
- VELÁZQUEZ, T. (2011). “Las técnicas del análisis socio-semiótico”. En *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*, L. Vilches (coord.), 237-264. Barcelona: Gedisa.
- VON FOERSTER, H. (1994). “Construyendo una realidad” En *La realidad inventada*, P. Watzlawick, P. (comp.), 38-56. Barcelona: Gedisa.
- WATZLAWICK, P. (comp.) (1994). *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.

Recibido el 29 de abril de 2018.

Aceptado el 4 de septiembre de 2018.



**REESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE UNA ZARZUELA  
EN CLAVE ESPERPÉNTICA: *LA CORTE DE FARAÓN*,  
DE JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ Y RAFAEL AZCONA<sup>1</sup>**

THE CINEMATOGRAPHIC REWRITING AS AN ESPERPEMENT  
OF THE ZARZUELA *LA CORTE DE FARAÓN*,  
BY JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ AND RAFAEL AZCONA

**José SEOANE RIVEIRA**

Universidad de Salamanca

seoaneriveira@usal.es

**Resumen:** Con el advenimiento del primer gobierno socialista en España y el fin de la censura, el cineasta salmantino José Luis García Sánchez escribe, junto a Rafael Azcona, un guion cinematográfico tomando como hipotexto la zarzuela *La corte de Faraón*, de Perrín y Palacios (1910). Las estrategias narrativas utilizadas para esta reescritura filmica de un espectáculo teatral están estrechamente relacionadas con el esperpento, y produjeron no solo resultados curiosos e interesantes en el ámbito del cine sainetesco y esperpéntico, sino que definieron a partir de sus características formales la época de cambio político, social y económico más relevante de la historia española reciente. Este artículo analiza las transformaciones

---

<sup>1</sup>Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas”. Referencia HAR2017-85392P. Investigadores Principales: Dr. Fernando González García y Víctor del Río García.

operadas por ambos guionistas sobre la obra original a nivel narrativo para adecuarla a un sistema semiótico distinto al del teatro, y las técnicas cinematográficas utilizadas por el cineasta para otorgar sentido a su nuevo texto visual.

**Palabras clave:** *La corte de Faraón*. Zarzuela. Cine. Reescritura. Esperpento. *La corte de Faraón*.

**Abstract:** With the income of the first socialist government in Spain and the end of the censorship, the Salamanca-born filmmaker José Luis García Sánchez writes, in collaboration with Rafael Azcona, a script which takes as hypotext the zarzuela *La corte de Faraón*, by Perrín y Palacios (1910). The narrative strategies that were used for this rewriting of a theatrical performance are closely related to esperpento, and they produced not only some curious and interesting results in the field of sainesque and grotesque spanish cinema, but also defined with its forms an era of huge political, social and economic changes of the recent history of Spain. This paper analyzes the transformations that both screenwriters operated from the original work at a narrative level in order to adapt it to a new semiotic system, different from the theater, and the cinematographic techniques that the filmmaker used to give meaning to his new visual text.

**Key Words:** *La corte de Faraón*. Zarzuela. Cinema. Rewriting. Esperpento.

## 1. PRELIMINAR

Desde su exitosa ópera prima *Las truchas* (1978) hasta el rodaje de *La corte de Faraón* (1985), el cineasta salmantino José Luis García Sánchez se mantuvo alejado de la actividad cinematográfica, si se obvia el documental militante *Dolores* (1980), acerca del regreso de la Pasionaria al País Vasco tras su exilio durante la dictadura. A pesar de que a lo largo

de aquellos casi diez años en los que abandonó la dirección de cine de ficción, García Sánchez continuó trabajando como ayudante de Basilio Martín Patino y no se embarcó en un nuevo filme propio hasta que dio por terminado el proceso de la Transición política en España y consideró que la censura estaba totalmente finiquitada. Hasta aquel entonces no hubiera podido, según él, rodar con libertad, ya que, en sus propias palabras, “la censura desaparece oficialmente en 1979-1980” (De la Torre, 2016: 156), no antes. La Transición hacia la democracia había terminado y el PSOE ganaba las elecciones de 1982, lo que abría un panorama de expectativas renovadas en todos los ámbitos y, especialmente, en el cultural y el cinematográfico.

Con el Partido Socialista en el gobierno, los esfuerzos por renovar la industria cinematográfica española se vieron plasmados en un decreto ideado fundamentalmente por Pilar Miró, por entonces Directora General de Cinematografía. Los objetivos de la nueva remodelación de la industria del cine en España eran los de propiciar nuevos proyectos, más ambiciosos y con más posibilidades económicas, que situasen al país en el panorama europeo y elevasen sustancialmente la calidad general de las producciones españolas. Como ella misma señalaba sobre el objetivo de su decreto, este “no [era] otro que el de conseguir una industria española fuerte, sólida, transparente y estable, que pueda competir y aprovechar las ventajas que sin duda se derivan de la incorporación a la Comunidad [Económica Europea]” (Riambau, 1995: 400)<sup>2</sup>.

Para ello, el modelo que se tuvo en cuenta fue el francés y se tomaron medidas fundamentales en los apartados de la producción, de la distribución y de la exhibición. En lo tocante a la producción, se introdujo una subvención anticipada según el plan de producción y se estipulaban ayudas especiales para películas con un presupuesto superior a 55 millones de pesetas; en cuanto a la distribución, la tasa de licencias de doblaje se rebajó a cuatro por cada película española y posteriormente a tres (Castro de Paz y Pena, 2005: 257-259).

---

<sup>2</sup>Declaraciones recogidas por Riambau de Pilar Miró a *El País* el 12/07/1985.

Con este tipo de normativa, la industria fue privilegiando la figura del productor, con lo que experimentó un auge el perfil director-productor. Muchos proyectos, además, se presentaban considerablemente “inflados” en sus presupuestos para superar la barrera de los 55 millones de pesetas y conseguir de este modo la ayuda especial. Por otra parte, la irrupción de TVE en el campo de la producción dio paso a “la creación de adaptaciones literarias de clásicos hechas por cineastas de prestigio que pretendía imitar la senda de la BBC y las grandes cadenas públicas europeas”, además de permitir el “desarrollo de un cine literario de *qualité*<sup>3</sup>, con factura primorosa y, en algunos casos, rentabilidad comercial, [y] los anticipos económicos por los derechos de emisión de las películas en televisión se convirtieron en una fórmula esencial de financiación”. Este contexto legal trajo como consecuencia que el estilo de los filmes se equiparase y obedeciese a la narrativa clásica cinematográfica, ya que los criterios para conceder ayudas no eran solo políticos o económicos sino también estéticos (Benet, 2012: 397-398).

## **2. LA CORTE DE FARAÓN: REESCRITURA DE UNA ZARZUELA CON GUION DE RAFAEL AZCONA**

En esta situación político-cultural es cuando se produce la primera colaboración entre Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. El guionista riojano, ya afincado en Madrid, fue escogido por el cineasta castellanoleonés una vez que Luis Sanz, productor y mánager de Ana Belén, le ofreció a él dirigir el proyecto, que trataría sobre la zarzuela *La corte de Faraón* (1910), de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Vicente Lleó. La zarzuela<sup>4</sup>, con elementos claros de la opereta y la revista, puede considerarse una parodia sicalíptica (por las constantes connotaciones sexuales de los diálogos y la trama erótica) de la *Aida* de Verdi. La trama

---

<sup>3</sup>La cursiva es mía.

<sup>4</sup>Sobre la actualidad de género, puede verse el apartado que se le dedica en José Romera Castillo, ed. (2016), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*.

transcurre en el Egipto de la época Faraónica: Putifar, un general, vuelve victorioso y el Faraón lo recibe y le entrega como prometida a Lota por su valor y servicios. Sin embargo, Putifar ha sufrido una herida de flecha en sus genitales, por lo que no puede satisfacer sexualmente a su nueva esposa. Por ello, compra a un esclavo, el *casto* José, y se lo regala. Ante el atractivo sexual del esclavo, la propia Lota e incluso la esposa del Faraón se pelean por él. Finalmente, incluso el Faraón queda tan impresionado por las cualidades de José que lo nombra virrey.

La zarzuela, cuya aria *¡Ay, ba!* es una de las más populares y representadas del género chico, además de himno oficial de la Irreal Academia del Esperpento<sup>5</sup>, suponía un escaparate inmejorable para el lucimiento de una Ana Belén cuya carrera se encontraba en auge. El propio director señalaba, en relación al primer plano en el que la actriz canta el aria, que en ese momento estaba “en el esplendor máximo de su belleza y había que retratarla” (De la Torre, 2016: 155). Esta colaboración entre Ana Belén y García Sánchez se volverá a repetir en *Divinas palabras* (1993) y en otras muchas películas, y no solo a nivel actoral sino también interpretando canciones, lo cual afectó de modo crucial al tono de la adaptación de la *Tragicomedia de aldea*. De hecho, el director salmantino achaca a su amistad con Ana Belén la llamada que recibió del productor Luis Sanz para realizar *La corte de Faraón*:

---

<sup>5</sup>La Irreal Academia del Esperpento (IAE) se constituyó el 3 de marzo de 2011 en el Café Literario y Bistró Max Estrella. Alonso Zamora Vicente fue nombrado, póstumamente, presidente a perpetuidad, y el resto de los miembros son: el dramaturgo y periodista Ignacio Amestoy, la periodista Rosana Torres, el catedrático Javier Huerta, el autor teatral Luis Araújo, el crítico Enrique Centeno, Chatono Contreras, la actriz y cantante Karola Eskarola, el dramaturgo Manuel Gómez, el arquitecto y presidente del Círculo de Bellas Artes Juan Miguel Hernández de León, el escritor Ramón Irigoyen, Jesús Miranda de Larra, el poeta y exministro de Cultura César Antonio Molina, la actriz Esperanza Roy, el catedrático Jorge Urrutia, el crítico y escritor Javier Villán y, *last but not least*, el director de cine José Luis García Sánchez. El himno oficial de la IAE es el aria *¡Ay, ba!*, de la zarzuela *La corte de Faraón*, ya que era una de las favoritas de don Ramón del Valle Inclán. Información extraída de la noticia “Nace la Irreal Academia del Esperpento”, publicada en la sección de cultura de *El País*, el 04/04/2011, y recuperada el 17/05/2017 de [https://elpais.com/cultura/2011/03/04/actualidad/1299193214\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/03/04/actualidad/1299193214_850215.html) [20/03/2018].

*Cuando él ya empezaba a preparar La corte de Faraón, creo que él ya entonces sabía cómo iba a ir vestida Ana Belén. Él se buscaba el vestuario, un poco la iconografía y sobre todo las actrices. Quería hacerla con Ana Belén. Y yo creo que fui el primer director al que se la ofrecieron, pero no lo sé. Él se diría: ¿Quién es el director más cómodo para hacerla con Ana Belén? Uno que sea amigo suyo. Entonces, el director más amigo que tenía Ana Belén era yo, creo (De la Torre, 2016: 153).*

La escritura del filme es responsabilidad total de Azcona y García Sánchez, que buscaban deliberadamente ajustar cuentas con la censura (De la Torre, 2016: 154). La “opereta bíblica” tuvo un éxito inmediato nada más ser estrenada en 1910, éxito que Peláez explica por cuatro razones: teatrales, socioculturales, políticas y económicas (2003: 2) que necesitan ser examinadas para entender mejor el funcionamiento del filme, en pleno auge del socialismo en España. Los motivos teatrales que llevaron al éxito inmediato (y duradero) de la zarzuela de Perrín y Palacios son los siguientes:

*La entrada del siglo XX supuso la aparición de nuevas modalidades muy próximas al Género chico, pero con rasgos particularizadores: el género ínfimo, las variedades y la opereta. Básicamente añadían mayores dosis de espectacularidad, proyectaban en escena un erotismo más marcado, materializado en la figura de las actrices, y prestaban especial atención a los números musicales, cuya correcta ejecución era motivo suficiente para salvar del pateo a determinadas piezas que, sin duda, merecían el desprecio del respetable (Peláez, 2003: 3).*

El fin de la censura a principios de los años ochenta provocó en España un “estallido” de erotismo a nivel popular: revistas y películas

presentaban, de golpe, las carnes desnudas de sus protagonistas después de cuarenta años de censura. En el ámbito cinematográfico es notoria la presencia de una corriente de “explicitud”, representada por filmes de categorías *S* y *X*, cuyo mayor exponente fue Ignacio F. Iquino, y otra de “erotismo”, en la que destaca Vicente Aranda, por ejemplo (Monterde, 1993: 163-164). Este fenómeno llevó al productor Luis Sanz a la recuperación de una zarzuela que, además de contener gran variedad de elementos picantes, otorgaba a Ana Belén la oportunidad de interpretar un papel a su medida. La nueva coyuntura política hizo que director y guionista, a partir de la premisa de la zarzuela, idearan un filme en el que ajustar cuentas con la censura. Esto nos lleva a las razones políticas que hicieron de *La corte de Faraón* un título emblemático del género chico en su época: en primer lugar, su prohibición por parte de los censores en la época de Alfonso XIII, que provocó que alcanzase su apogeo diez años más tarde, gracias a la afición por este género del dictador Primo de Rivera, y también su prohibición durante la posguerra por la dictadura franquista. Este hecho propició que se intentase su estreno por otras vías cambiando aspectos del argumento e incluso el nombre de la obra (Peláez, 2003: 6).

Por otra parte, la propia opereta bíblica parodiaba, en su forma original, varios tópicos del género operístico canónico, a través de la caricaturización de ciertas partes del argumento de *Aida*, de Verdi, y algunas alusiones a *Madame Putiphar* (Dupré y Forneau, 1897), que los espectadores de la época reconocían fácilmente, debido a que “el público español de principios del XX tenía una cultura teatral viva, a pesar de los elevados índices de analfabetismo, una cultura basada en los hábitos de asistencia a los teatros” (Peláez, 2003: 2). En el caso del filme de 1985, se parodian también, además de los temas de la propia zarzuela, la censura y el gobierno franquista.

Las causas económicas que propiciaban la aparición de zarzuelas como la que nos ocupa a principios de siglo XX eran varias: los directores de los teatros, ante el evidente éxito de público de este tipo de representaciones “picantes”, en las que se entremezclaban a la perfección números musicales

y diálogos, buscaban el estreno del mayor número de espectáculos de estas características. Por otra parte, el abaratamiento del precio de las entradas había provocado también una asistencia masiva de público a los locales donde se ofrecían este tipo de géneros desde finales del siglo XIX e inicios del XX (Espín, 1995: 74). ¿No podrían buscarse algunas concomitancias con la industria del cine durante la época socialista que se acaba de inaugurar con el decreto Miró, y con aquella “tercera vía” por la que García Sánchez había apostado en sus dos primeros filmes?<sup>6</sup> La búsqueda de la rentabilidad industrial, la elevación de la calidad de las producciones nacionales y la asistencia de público a las salas fueron el objetivo primordial del nuevo gobierno socialista; y la conexión con la mayor cantidad de espectadores posible, usando un lenguaje cinematográfico tradicional pero también ofreciendo productos de calidad, era la meta que se había marcado García Sánchez desde sus inicios como cineasta. Si, tal y como demostró Zamora Vicente (1969), una de las influencias cruciales del esperpento valleinclaniano fue el género chico ya que este parodiaba hasta el ridículo otras obras más solemnes, en un filme esperpéntico de estas características ambas líneas de interés confluyen: la de una industria que busca mejorar su rentabilidad, representada por un productor como Luis Sanz, y la de un director que demanda su primera oportunidad real para ajustar cuentas con la censura y que se sirve de la parodia para llevar a cabo su empresa. La inclusión de Azcona para la escritura del libreto dotó a *La corte de Faraón* de muchos niveles de lectura, y de un tono esperpéntico todavía mayor que el de las primeras cintas de García Sánchez.

Existe, por lo tanto, cierta correlación entre los contextos de ambas obras, a pesar de haber sido estrenadas con prácticamente un siglo de diferencia, y de pertenecer una al género teatral y otra al cinematográfico

---

<sup>6</sup>*El love feroz o cuando los hijos juegan al amor* (1975) y *Colorín, colorado* (1976) estaban a medio camino entre la comedia subgenérica y el cine de autor de la época; a este tipo de cine, que buscaba un público urbano y cierta calidad sin caer en el intelectualismo se le denominó “tercera vía”. Para más información, véase Torreiro (1995: 341-390).

(ambos, principales espectáculos de entretenimiento para el gran público en sus épocas respectivas).

## 2.1. Una narración fragmentada de filiación esperpéntica

Desde este planteamiento, Azcona y García Sánchez presentan una historia que, lejos de adaptar la zarzuela en sí al medio cinematográfico, la toma como pretexto sobre el que construir otra trama argumental, ambientada en el franquismo, cuyo detonante es la representación de la zarzuela *El casto José*, plagio evidente de *La corte de Faraón*, en un teatro madrileño con la presencia de un censor en el público. Este, escandalizado por las críticas veladas a la figura del dictador y las constantes referencias sexuales, cancela la obra y envía detenidos a todos los participantes en el espectáculo y a sus responsables a la comisaría de policía, donde el comisario y el propio censor les toman declaración para aclarar los hechos.

El filme se abre, pues, con la detención de los productores y protagonistas de la zarzuela en un teatro de Madrid por parte de la policía, y su traslado a una comisaría. Una vez allí, el censor (un sacerdote) comienza a relatarle al comisario la zarzuela, evidenciando los motivos que lo han llevado a despertarle de madrugada para que tome cartas en el asunto. Es entonces cuando el relato primero o “relato marco” deja paso a un segundo nivel ficcional, constituido por una analepsis o *flashback* (si utilizamos el concepto propiamente cinematográfico) en el que se muestra la representación escénica de la zarzuela. La voz del cura, que se mantiene unos segundos en *off*, desaparece para dar lugar a la mostración filmica del relato enmarcado.

Este tipo de construcción narrativa nos obliga a señalar una concomitancia evidente con la poética valleinclaniana, y también a indagar en cómo García Sánchez presenta una función teatral en el medio cinematográfico, esto es cómo reescribe la zarzuela *El casto José* de acuerdo con las técnicas del séptimo arte.

En primer lugar, las similitudes de esta estructura narrativa con la

de *Los cuernos de don Friolera* (1921) son evidentes: en el esperpento de Valle, Don Estrafalario y Manolito acudían a una representación de la obra de Don Friolera a cargo del titiritero Bululú, y departían entre ellos acerca de cuestiones teatrales, justo antes de que comenzase la obra en sí. Teníamos, así, un primer nivel narrativo (relato marco) donde los personajes de Manolito y don Estrafalario actúan como introductores de un segundo nivel (relato enmarcado), constituido por la historia de don Friolera. En *La corte de Faraón*, García Sánchez y Azcona utilizan el mismo recurso: el establecimiento de un primer nivel narrativo que actúa como “marco” para el segundo nivel. Desde el relato primero, los protagonistas de la historia van narrando el relato segundo, en el que se encuadra la representación de la propia zarzuela *El casto José*, que en el relato primero se revela ya, por los comentarios y apreciaciones de los personajes, como un plagio de *La corte de Faraón*, la cual, a su vez, había funcionado en el momento de su estreno como parodia de *Aida*. La deformación progresiva de un clásico de la ópera llega en la película a su máxima expresión, ya que el propio argumento de la zarzuela se reproduce en el relato marco, donde se muestra la evidente atracción que Mari Pili (novia del director quien, a la vez, es hijo del empresario que financia la representación) siente hacia el fraile que interpreta el papel de José. Como indica Nadal:

*Las dos historias se hallan ligadas narrativa y temáticamente no sólo por formar parte del mismo hilo argumental, y porque los personajes de ambas sean en buena parte los mismos —con las excepciones sobresalientes del cura, del comisario y del empresario—, sino porque lo que se deriva de la oposición entre lo homosexual y lo heterosexual, entre el novio oficial y el novio deseado —aunque inicialmente casto y prohibido—, aparece en las dos historias, con los mismos personajes y con los mismos actores (2002: 440).*

Mediante el evidente juego metaficcional se subrayan las similitudes entre la relación existente en la historia que se desarrolla en el relato marco (Mari Pili enamorada del fraile pese a ser la novia “oficial” de Tarsicio, director y presunto autor del libreto y de claras tendencias homosexuales), y la que tiene lugar en el seno del relato enmarcado, la zarzuela que representan. La inverosimilitud de la historia no parece importar a García Sánchez y a Rafael Azcona y su evidente falta de respeto por el realismo (entendido como voluntad de imitación de lo real) les hace decantarse abiertamente por una estilización hipertrofiada de las formas populares, partiendo de una zarzuela (que a su vez parodia una ópera) para someterla a las torsiones de un supuesto plagio ficticio y, además, reproducirla todavía más hiperbolizada en el relato marco de su película.

## **2.2. Teatro dentro del cine**

La incardinación del estreno de la zarzuela (que tiene lugar en el Teatro Martín) dentro del relato enmarcado se va produciendo paulatinamente. Como señala Nadal, este relato marco que los protagonistas cuentan en su reunión de comisaría, no es solamente la representación de la zarzuela sino todo lo ligado a las circunstancias en que se elige el texto y se llevan a cabo los ensayos preparativos: “además de los antecedentes y de algunos pasajes pertinentes de la vida de los protagonistas, están incluidos también en dicho relato enmarcado [...] algunos ensayos de la representación y, sobre todo, la misma representación o lo que, simultáneamente a ésta, sucede en las bambalinas o en la sala” (2002: 440). ¿Cómo traduce, entonces, García Sánchez la zarzuela a lenguaje cinematográfico, cuando es la representación lo que se muestra en el filme?

Santiago Trancón señala nueve características esenciales de la representación teatral, a saber, que es fugaz, irreplicable, reproducible, artificial, artística, intencional, plurimodal, ficticia y real (2006: 246). En este sentido, continúa, el cine “se asemeja a la representación en el momento de la producción o filmación, pero la fragmentación —y la posibilidad

de repetición o reversibilidad— de la actuación e interpretación lo separa del teatro” (247). Estas características son compartidas por la zarzuela, pero también hay que tener en cuenta que el género chico mantiene como elementos configuradores de su poética la música y las coreografías, por encima de los diálogos y la acción. En este sentido, la zarzuela puede enmarcarse, por las características del propio género, sin problema bajo los rasgos que Pere Gimferrer asocia al teatro moderno, cuya poética “tiende a centrarse en su identidad visual y gestual antes que en el texto” (1999: 91-92).

Si tomamos como ejemplo de esta transposición la secuencia en que Mari Pili, interpretando a Lota, canta el aria ¡Ay, *ba...!*, pueden extraerse algunas conclusiones interesantes sobre los elementos teatrales que García Sánchez privilegia del número musical de la zarzuela para su puesta de relieve en la pantalla. Como se ha señalado algunos párrafos atrás, el principal interés del director salmantino era el de retratar la belleza y la sensualidad de Ana Belén. Pero De la Torre va más allá y le interroga acerca de los pormenores de la grabación del famoso primer plano de esa escena:

*JLDT.- ¿Y Ana Belén, es consciente del tipo de plano que se va a rodar?*

*JLGS.- Perfectamente. Pero no lo hace en función de eso. Además, ese plano lo rodamos incluso con dos cámaras.*

*JLDT.- Porque es una interpretación muy intensa para un primer plano... Cuando se dice —ya sabes el código este— cuando estás muy en primer plano, como que tienes que estar un poco más frío, más estático. Y aquí Ana Belén se salta todo y dice: al 100%. Y es un acierto.*

*JLGS.- Eso era la clave del asunto.*

*JLDT.- Pero erais conscientes de que os estabais saltando el código, ¿no?*

*JLGS.- Absolutamente. Y esos códigos que dices tú es que*

*hay que cargárselos, a cada minuto, desde que el cine ya no es convencional, ahora ya, el cine no es otra cosa que ir cargándose (2016: 155).*

Esa frialdad, esa impasibilidad a las que alude De la Torre no son más que correcciones que el actor de cine tiene que hacer sobre una actuación, digamos, teatral, debido a la cercanía con que la cámara es capaz de mostrar el rostro, los gestos, la vocalización, etcétera. García Sánchez se refiere al primer plano, largo, sostenido en el tiempo, en que Ana Belén canta mirando fijamente a la cámara cual si estuviera dirigiéndose a los espectadores del teatro, y a cómo la dirigieron para que su expresión facial y corporal fuese exactamente la misma que hubiese sido de estar cantando en un teatro, con el público alejado de ella.

Charles Tesson, a propósito de la comedia cinematográfica muda, realiza la “propensión de los actores cómicos [...] a construir a partir de su personaje un imaginario de la escena que parte del rostro vuelto hacia el público con la mirada a cámara y la interpelación gestual como diálogo natural del arte de la mímica” (2012: 17). Este tipo de técnicas actorales, basadas en la exageración de la mímica ante la ausencia del sonido, son equivalentes a las teatrales, puesto que en el rostro y el cuerpo recae gran parte del carácter del personaje. García Sánchez, al pedirle a Ana Belén que recalcase la gestualidad aun a pesar de que la cámara la filmaba en primer plano, está, como él dice, “cargándose el cine”, o, mejor, subvirtiendo los cánones tradicionales de la actuación cinematográfica.

El cine tradicional, con su Método de Representación Institucional, busca la transparencia de la instancia narradora para la creación de un efecto de realismo, de verosimilitud en la narración que permita al espectador recibir la historia que se muestra en pantalla de la manera más directa y efectiva posible. La atenuación de la gestualidad más exagerada del teatro se lleva a cabo para minimizar la afectación y lograr una mayor impresión de realismo; de ahí que García Sánchez, en uno de los cantables más conocidos del género chico español, le pida a Ana Belén que gesticule

y contonee su cuerpo lo máximo que pueda. La zarzuela, la opereta, la revista, no es realista; como el propio director señala, estos géneros son todo “vistosidad, hedonismo, canto a la vida” (De la Torre, 2016: 154). De ahí su lenguaje hiperbólico, que se torna más deformado si cabe en la versión cinematográfica de este ¡Ay, *ba...*! La mirada directa a la cámara, los fuertes movimientos de carácter erótico, las connotaciones sexuales del lenguaje, la música, la mezcla del largo primer plano con otros planos generales en los que se observa una estilización delirante de la escena a base de luces de colores, sombras y objetos de *atrezzo* pertenecientes al Egipto Faraónico, hacen de esta secuencia una de las cimas no solo del cine de José Luis García Sánchez sino de la traducción a las pantallas cinematográficas de un género teatral popular como la zarzuela.

En este mismo sentido, pero observando la representación de la obra dentro del relato marco, es preciso utilizar algunas de las reflexiones que Bazin realizaba en los años cincuenta sobre las relaciones entre el cine y el teatro. El crítico francés señala como principal misión del director de cine que traslada una obra teatral a la pantalla la creación de un espacio cinematográfico que sustituya plenamente al teatral, aprovechando las posibilidades narrativas del cine, no sujetas a la simultaneidad de la representación (1990: 188-190). Lo que hacen García Sánchez y su director de fotografía (José Luis Alcaine) en *La corte de Faraón* es todo lo contrario: filmar teatro. Utilizan, sí, distintos tipos de planos para mostrar la representación de la zarzuela, pero la enmarcan desde un principio en el escenario y aluden, en muchas ocasiones, al público con contraplanos, en el nivel visual, y aplausos, murmullos o risas fuera de campo en el nivel sonoro.

### **2.3. La zarzuela y el marco filmico: una relación de “espejularidad compleja”**

Este tipo de presencia del teatro en *La corte de Faraón* puede encuadrarse en lo que Abuín, siguiendo la definición generalizadora de

Blüher, denomina como “aquella que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella” (2005: 139). Pero Abuín continúa y, dentro de esta amplia categoría, establece otras después de analizar con detalle los rasgos de este tipo de filmes; la película que nos ocupa entraría en la de “filmes en los que la inserción de una pieza de teatro actúa como desencadenante para la creación de diversos niveles narrativos y, en consecuencia, para descubrir los mecanismos productores de la ficción” (2005: 140).

José Antonio Pérez Bowie profundiza más en cada una de las tipologías generales presentadas por Abuín y detalla varias subclases de filmes según las características de la presencia del teatro a lo largo de la diégesis. Desde este planteamiento, señala que, en cuanto a los filmes que insertan en la diégesis una representación teatral, las obras pueden agruparse según su nivel de complejidad en casos de “especularidad simple” o “especularidad compleja”, entendiendo especularidad como reflejo de la acción teatral (enmarcada) en la acción cinematográfica (marco) (2010: 48-55). *La corte de Faraón* encajaría, entonces y debido a sus características argumentales, que, como se ha señalado anteriormente, reproducen en el relato cinematográfico los hechos del relato teatral, en el apartado de “especularidad compleja”, concretamente en la tipología en la que “la situación de la obra enmarcada se reproduce paralelamente en la obra marco, afectando a la actuación de los personajes de esta” (Pérez Bowie, 2010: 54). Argumentalmente, el paralelismo entre la obra *El casto José*, zarzuela enmarcada, y la historia de su gestación, ensayo, representación y prohibición fulgurante, es evidente y pone de relieve otro de los puntos más importantes de *La corte de Faraón*: su puesta en valor de los géneros populares como reflejo fiel de la realidad que los produce.

Es el momento de recuperar alguna de las famosas reflexiones de Ortega y Gasset dedicadas a caracterizar algunos de los tapices de Francisco de Goya y, en general, su obra entera<sup>7</sup>. Se trata del concepto de

---

<sup>7</sup>Es necesario aclarar aquí que no compartimos la atribución que Ortega hacía de las cualidades del maestro aragonés a una supuesta mentalidad simple y a la dislocación de su

“plebeyismo”, tal y como el filósofo llamaba al fenómeno de la predilección, por parte de las clases burguesas y nobles de la sociedad española de mediados del XVIII, por las formas populares en gestos, trajes, danzas, cantares, diversiones... Según Ortega, esta estilización de las formas populares tradicionales supone una “reestilización” de algo previamente estilizado por el género teatral, que importaba las formas coloquiales y las exageraba para que luego, en un proceso circular, volviesen a ser imitadas por el pueblo (1950: 286).

En *La corte de Faraón* puede observarse un flujo constante de este tipo de gestualidades, maneras de expresión, relaciones de cortejo, etcétera, entre la historia marco que corresponde al primer nivel diegético y a parte del segundo, y la zarzuela, que como se ha dicho sería una representación teatral enmarcada a su vez dentro del segundo nivel diegético (*flashback*) que se introduce en a través de una analepsis proveniente del relato marco.

Las formas de cortejo que utiliza Mari Pili con fray José son un buen ejemplo desde el que estudiar estos trasvases entre los dos niveles ficcionales de *La corte de Faraón*, si entendemos el primero como el cinematográfico y el segundo como el teatral, y asumimos que el primero se corresponde con la “vida” ficcional de los actores que representan su papel en la zarzuela. El caso del personaje interpretado por Ana Belén, Mari Pili, es sustancialmente distinto al de Antonio Banderas, José. Ella está prometida con el hijo de los empresarios de la compañía, cuya homosexualidad se remarca desde el inicio de la cinta. Mari Pili aprovecha su papel en la zarzuela que ha escrito su prometido para desencadenar todos sus encantos femeninos y liberar parte de su libido, ya que, en la realidad cotidiana, su sexualidad se halla reprimida debido a su compromiso con Tarsicio. La zarzuela funciona, de este modo, como ficción a través de la que canalizar sus instintos reprimidos por la situación social en la que se encuentra.

De hecho, durante el primer ensayo en la nave industrial de la

---

cotidianidad debida a su escalada social desde los ambientes populares a las altas esferas intelectuales.

periferia<sup>8</sup> (en el que se cuele la compañía debido a la falta de un local propio para preparar la obra), tras las primeras pruebas, uno de los actores de la compañía, Corcuera, señala ante el carácter más o menos solemne con el que Tarsicio se tomaba *su* obra que a aquello “hay que echarle picardía, malicia” porque si no, no funcionaría en las tablas. Es entonces cuando la esposa del empresario, embelesada por los “requiebros” del mencionado Corcuera, proclama que “desde hoy, es usted el director”. El mentado actor aprovecha, entonces, para incluir todo el lenguaje y las situaciones sicalípticas que caracterizaban a la original *La corte de Faraón* en esta historia de *El casto José*. Mari Pili se encuentra, pues, como pez en el agua en las nuevas escenas, en las que tiene que mostrar sus artes en el juego amoroso.

Acto seguido, García Sánchez incluye una secuencia emplazada en el nuevo piso al que se mudará, supuestamente, el matrimonio una vez se haya celebrado la boda. En ella, los padres de Tarsicio, Mari Pili, su madre y un agente inmobiliario ven el apartamento; Azcona y García Sánchez aprovechan entonces para potenciar el significado de la actitud erótica de Mari Pili en los ensayos dejando muy claro que Tarsicio es homosexual o, al menos, que no tiene el mínimo interés en acostarse con su esposa: primero, sugiere que deberían dormir no solo en camas separadas porque “está de moda”, según él, sino que la propia Mari Pili señala que incluso sería mejor hacerlo en habitaciones individuales, lo cual transmite la información de que ella conoce perfectamente las inclinaciones sexuales de su prometido y consiente, de todos modos, llevar la vida que llevan y casarse con él para conseguir una mejor posición económica.

---

<sup>8</sup>Nave que se utiliza, también, para el estraperlo, como era común en los años cuarenta en que está ambientada la película. En la secuencia del ensayo puede observarse cómo varios actores aprovechan cuando no aparecen en escena para robar tabaco de unos ataúdes que hay allí almacenados con mercancías en su interior. La inclusión de ataúdes en muchos relatos de Azcona y en películas de García Sánchez es habitual (el más evidente, en el cuento *Los muertos no se tocan, nene* y la película del cineasta de título homónimo, estrenada en 2011): “El ataúd es muy de Azcona, muy mío, y muy español. Es que el ataúd es el sitio, por ejemplo, para hacer estraperlo, es el sitio por excelencia para hacer contrabando, para pasar coca...” (De la Torre, 2016: 156).

En un momento dado, la madre de Mari Pili le propina una patada en la entrepierna a Tarsicio (porque, según ella, él querría mandarla a una habitación pequeña con vistas al patio cuando se fuese a vivir con la joven pareja), y este acude con su padre al servicio para “meter los testículos en agua fría” y así calmar el dolor. Sin embargo, cuando padre e hijo se quedan solos en el baño, tiene lugar la escena más desagradable del filme, en la que el rasgo de “selección de materias bajas” que Gargano (2006) atribuye a una parte de la obra quevediana y que constituye uno de los sustratos fundamentales de la poética del esperpento adquiere especial relevancia<sup>9</sup>. El padre de Tarsicio, don Roque, le baja los pantalones y procede a introducir los testículos de su hijo en el agua fría, pero cuando lo hace, se queda sorprendido y se pone las gafas, lo que denota, junto a sus gestos, una aparente dificultad en la tarea de localizarlos. El padre continúa observando los genitales de su hijo (que no se muestran al público puesto que es la expresión del progenitor la que aparece en primer plano) hasta que exclama: “Pero entonces tu... ¡no descapullas!”. El hijo, visiblemente avergonzado, le pide por favor que no siga tocándole ahí abajo ya que le está provocando dolor, pero el padre, henchido de razón, le manda callar y le pide que confíe en él, que eso se arregla en un momento. Entonces, le ordena que, a su voz, “tire” con él hacia atrás, y se produce la sanación: “¡Ves, hijo! ¡Ya está! ¡Totalmente *descapullao!*”. Por medio de la exageración (esta escena íntima entre padre e hijo que se acaba de resumir es uno de los ejemplos más hiperbólicos del cine de García Sánchez) se aumenta la explicitud del humor picante que de por sí existía en la zarzuela, pero mucho más atenuado.

Mari Pili, recordemos, en *El casto José* interpreta a la mujer de Putifar, un general del ejército Faraónico que ha llegado de la guerra con una mutilación en los genitales debido a una herida de flecha; en la ficción marco, regenta una pensión familiar con su madre en la que pernoctan artistas de ínfima categoría. En la zarzuela, el personaje de Mari Pili entra en amores con el esclavo José, que le compra Putifar para satisfacerla; en

---

<sup>9</sup>Para más información, véase Bozal Fernández (1980) o Lorenzo Rivero (1998).

la ficción marco, la propia Mari Pili comienza a manifestar su atracción por el fraile José en su pensión, primero, y en los ensayos y la propia representación después, ya que aquel ha sido enviado por el obispo para vigilar la puesta en escena y censurar cualquier comportamiento inadecuado, aunque este termine representando el papel del “casto José”, cuyo nombre comparte. Así, “la comisaría es el trasunto de una zarzuela desbarajustada, la zarzuela es un trasunto de la enredada vida de sus reclutados actores y ésta el trasunto de un melodrama asainetado” (Sánchez Salas, 1997: 868).

La situación del personaje interpretado por el fraile en la obra es, al igual que la de Mari Pili, paralela a la de su vida real. Si bien la muchacha vive una vida que no la satisface sexualmente, en la representación Mari Pili se siente liberada al interpretar un personaje que sí puede mostrar libremente su sexualidad. En cambio, aunque la situación de José en la ficción marco también es la misma del personaje que representa en la ficción teatral esta no le facilita la liberación de sus pulsiones sexuales debido a la castidad que le imponen sus votos monásticos.

Desde el momento en que el fraile llega a la pensión, Mari Pili debe cederle su habitación por no haber otra libre; ella le observa desde una ventana de la alcoba contigua mientras él, al sentirse solo en el cuarto privado de una mujer joven y atractiva, abre los cajones de la cómoda donde guarda su ropa interior y, con gesto compungido pero excitado, olfatea unas bragas. Mari Pili, que lo contempla desde el ventanuco dada la atracción que sintió por él nada más conocerlo, se excita también, y ambos actores destacan, a través de su gestualidad, el deseo sexual que los consume: José no se entrega a él por su condición de fraile y Mari Pili, por estar prometida con un homosexual con el que no mantiene relaciones. Los suspiros, caídas de ojos y movimientos de ambos actores van en la línea de la interpretación teatral; gestualidades que luego repetirán del mismo modo en la obra, especialmente en el número musical en que Mari Pili intenta seducirlo. Ambos personajes del relato marco están poniendo de relieve, en el relato teatral enmarcado, sus sentimientos verdaderos.

Escenas como la accidental visión de los genitales del “casto José”

presente en la opereta, por parte de la esposa del Faraón y de Lota, con sus consecuentes gestos y comentarios de sorpresa y admiración, funcionan como reflejo hiperbolizado, deformante, del marco ficcional: es en realidad Mari Pili la que está observando los genitales del fraile y admirándose ante algo que aparentemente jamás ha visto (o hace tiempo que no ve) en su vida real. *La corte de Faraón* es un ejemplo más entre otros filmes en los que la historia de la ficción marco interfiere con la de la ficción enmarcada.

#### **2.4. La multiplicidad de narradores y la sátira**

La variedad de puntos de vista que adopta el meganarrador<sup>10</sup>, al menos superficialmente, obedece a la voluntad de reproducir el *flashback* desde el mayor abanico de miradas posible: de este modo, comienza relatando el estreno el cura censor; después, continúa el dueño de la compañía amateur, don Roque (interpretado por Fernán-Gómez), que se remonta a los orígenes de la redacción de la obra, al haber sido escrita por su propio hijo; más tarde, toma el relevo el novio homosexual de Tarsicio, personaje interpretado por Juan Diego, y comienza a relatar los ensayos; más adelante, es Mari Pili la que cuenta, en confesión al cura, la intromisión del fraile José en la obra; luego, cuando el relato marco alcanza cronológicamente el estreno enmarcado de la zarzuela, el fraile José narra la historia desde su punto de vista hasta que el censor se lo lleva de las orejas, literalmente, por sus pensamientos libidinosos; tras ello, Tarsicio relata los pormenores de la detención con la que se iniciaba la película y, por último, uno de los actores de la compañía (interpretado por Luis Ciges) destapa las vergüenzas (o, mejor, quita las máscaras) e informa sobre las ideas anarquistas de don Roque, el empresario, la relación homosexual que mantiene Tarsicio con su amigo Roberto y las infidelidades de Fernanda, la esposa de don Roque; todo ello englobado en la rememoración de la última fiesta de nochevieja en casa de los señores.

Sin embargo, la “superficialidad” de los puntos de vista a la que

---

<sup>10</sup>Tomamos el término con el que Gaudreault y Jost (1995) se refieren al narrador filmico.

aludía líneas arriba se debe a que el director no respeta, en absoluto, esos puntos de vista en cuanto a la focalización (es decir, lo que el narrador homodiegético sabe acerca de la historia) y el relato está lleno de lo que en términos *genettianos* se conoce como paralipsis, esto es, infracciones en la coherencia focal (Genette, 1989). Por otra parte, estas “figuras informantes” (Caseti y di Chio, 2010) cumplen simplemente esa función sin que el meganarrador se adapte a las restricciones naturales que sus relatos deben tener. Se produce entonces una ruptura de las leyes del punto de vista, exactamente igual que Quevedo rompe ese molde de la focalización para proponer otra poética diferente a la del género picaresco canónico, el cual presenta como rasgo principal la adopción de una perspectiva intradiegética en la que el protagonista narra retrospectivamente su vida para que el lector reciba la información de modo restringido; es decir, sin conocer hechos que el narrador actor no hubiese vivido, visto o conocido de alguna manera. Don Pablos, por el contrario, en numerosas ocasiones rompe las leyes del punto de vista y presenta hechos al lector que dislocan esas normas, exactamente del mismo modo que se dislocan en *La corte de Faraón*<sup>11</sup>.

Por ejemplo, de la fiesta de nochevieja, que relata el *bolchevique*, personaje secundario, actor de la compañía, interpretado por Luis Ciges, se muestran muchas escenas en las que el propio Ciges no está presente. En la que se descubre finalmente que Tarsicio es homosexual debido a que se besa con su amigo Roberto (interpretado por Juan Diego) en medio de un baile, el espectador contempla cómo mientras Mari Pili baila con fray José en actitud de coqueteo, su prometido baila con otro hombre junto a ellos, y ambas parejas se besan a la vez. El bolchevique no asiste a toda la acción, sino que tan solo ve, accidentalmente, el momento final en que todos se besan, para terminar exclamando: “¡Esto es la descojonación!”; sin embargo, el meganarrador ha colonizado al “informador accidental” y, una vez diluida su voz en *off* en el *flashback*, toma las riendas de la

---

<sup>11</sup>Remito al estudio de Rico (2000) sobre el punto de vista para profundizar en las diferencias narrativas que provoca el punto de vista entre el *Buscón* y el *Lazarillo*.

mostración y desplaza a aquel para gozar de mayor libertad a la hora de configurar el relato.

Desde este planteamiento, la fiesta de nochevieja se convierte en una especie de banquete semejante al que se produce en casa de Alonso Ramplón en el *Buscón*. A partir de la confesión del bolchevique, que comienza a narrarle la celebración al comisario para demostrar que don Roque es en realidad un ácrata, partidario del amor libre, García Sánchez rompe la focalización interna (como ha venido haciendo a lo largo de todo el relato, con cualquiera de los “informantes” que utilice como punto de referencia) y aprovecha todas las posibilidades del lenguaje filmico para mostrar la verdadera cara de los protagonistas a través de la hiperbolización de sus comportamientos y, sobre todo, alcanzar una estética verdaderamente grotesca que todavía no tenía parangón en toda la obra anterior del cineasta.

La fiesta, en la que participan todos los pensionistas que se alojan en el negocio de la madre de Mari Pili junto a los componentes de la compañía de teatro, se presenta como un ambiente propicio desatar las fantasías sexuales de cada uno. Por una parte, la pareja Mari Pili-Tarsicio tiene su particular aventura junto a sus respectivos amantes, como se ha indicado más arriba. Por otra, don Roque y su esposa Fernanda se dedican también a satisfacer sus fantasías: el primero negocia con unas prostitutas trillizas el precio que le cobrarán no solo a él sino a otros dos compañeros para acostarse con ellos, después de haberle confesado en un brindis al bolchevique: “Yo soy un ácrata sentimental. ¡Por un mundo sin dios y sin amos!”. Su mujer, en cambio, aprovecha la situación para irse a la cama con Corcuera, el actor al que había encomendado la dirección de la obra para que introdujese los cambios picantes después del primer ensayo; pero no solo se acuesta con él, sino que, en el momento en que es descubierta por don Roque (el bolchevique lo avisa de que su esposa está en la cama con otro), no solo aparece Corcuera junto a ella sino que saltan de entre las sábanas cuatro o cinco enanos circenses huéspedes de la pensión. Y como colofón, cuando don Roque le pregunta qué está haciendo, ella le contesta:

“Jugando a Blancanieves y los siete enanitos”.

La presencia de los enanos nos retrotrae a la pensión, ya que, en un momento anterior a este *flashback*, en concreto en uno de los segmentos narrados por el “informador” fray José, mientras él y Mari Pili juegan con los pies por debajo de la mesa (recuérdense los similares juegos de *Las truchas*, obra de 1978), toda la cuadrilla de enanos entra en la pensión formando parte de una comitiva navideña en la que los artistas están disfrazados para representar el Belén. García Sánchez nos los presenta a todos cantando la Marimorena, villancico popular, y hace hincapié en la figura del niño Jesús, al que retrata en primerísimo primer plano mostrando que está interpretado por un enano sin dentadura.

Este tipo de inclusión de enanos en la obra remite, sin duda, a la presencia que estos han tenido a lo largo de la literatura y de las artes pictóricas en las estéticas grotescas. Del mismo modo que Valle unificó, para *Divinas palabras*, en la figura de Laureano toda la miseria moral de un pueblo ignorante y cruel, Goya representaba a los duendes en sus grabados con aspecto de enanos deformes, como se puede ver en el *Capricho 49*, por ejemplo: manos grandes y arbóreas en cuerpos anormalmente pequeños, del mismo modo que Valle incluía la hidrocefalia en Laureano para aumentar el contraste grotesco entre las partes del propio cuerpo. Las personas con enanismo han sido a lo largo de la historia, en algunas culturas, asociadas a los ambientes bufonescos o del espectáculo debido a la extrañeza que provocaba su físico en el público, y que remitía a los desórdenes propios del estilo grotesco (Ziomek, 1986: 14). No hay más que recuperar la película *Verbena*, de Neville, o pensar en la reciente *Blancanieves* (Pablo Berger, 2013), en la que la historia se emplaza en la España franquista y la protagonista se enrola como torera en un circo ambulante formado en su mayoría por enanos; o en la más lejana en el tiempo y el espacio pero de elevadísima calidad *El silencio* (Ingmar Bergman, 1963), en la que la presencia de unos enanos españoles de circo en el hotel donde se alojan la protagonista y su hijo sirve de pretexto para la puesta de relieve de la incomunicación y la extrañeza que provoca en el chiquillo el asistir a los

juegos y conversaciones de los enanos en un idioma que no conoce.

En el guion se hace referencia, también, a la verbena. Cuando Mari Pili y el fraile José están sentados juntos a la mesa de la cocina de la pensión, antes de entregarse a los juegos eróticos con los pies, Mari Pili le enseña al fraile un álbum con fotografías de su vida. En ellas, aparece un muchacho joven vestido con el uniforme falangista, durante la Guerra Civil. Mari Pili dice: “Mi primer novio. Es que las guerras...”. José pregunta: “¿Murió en la guerra?”. Y ella responde: “No. Murió en una casa de mujeres de la vida”. Tras pasar esa y otras fotografías de varios hombres con los que estuvo (lo cual es indicativo de que Mari Pili ha sido una joven con bastante actividad amorosa), llegan a otra en la que se ve a otro novio suyo. Mari Pili relata lo siguiente:

*MARI PILI.— Un imbécil... ¿Ve esta foto en una verbena? La última que nos hicimos juntos... Cinco minutos después subimos a las barcas, ya sabe, esas que si las mueves bien llegan a dar la vuelta de campana... (Ha subrayado con gestos el movimiento de las barcas). Pues, nada, justo cuando la íbamos a dar, Arturo dijo: “Ahora, sin manos”. Solo tuvo tiempo de explicarme algo de la fuerza centrífuga...*

*FRAY JOSÉ.— (Se atreve a suponer.) ¿Se... cayó?*

*MARI PILI.— ¿Caerse?... Salió disparado y cuando iba por el aire le dio de lleno un tío enorme que iba en las sillas voladoras... Una cosa tremenda, salió en todos los periódicos... Mire el recorte... (Azcona, 2002: 134).*

En primer lugar, se pone de relieve la Guerra Civil, pero no de modo solemne, sino subvirtiéndola esa misma solemnidad mediante la comicidad y el humor negro. Que su novio haya muerto en un prostíbulo denota el hábito de los soldados de frecuentar este tipo de establecimientos. A Mari Pili, a quien en un principio puede parecer que le duele la tragedia de la reciente guerra, en realidad lo que le preocupa con ese “Es que las

guerras...” es que esta había llevado a su novio a los prostíbulos. ¿No recuerda este tipo de subversión de los temas solemnes al Valle-Inclán de *Martes de Carnaval*? El tratamiento de la derrota de España en la guerra de Cuba y la miseria en la que vivían los desertores y excombatientes es igualmente cómico y despiadado: en *Las galas del difunto* (1926), Juan Ventolera le roba el traje a un cadáver para, precisamente, ir a un prostíbulo.

En segundo término, se utiliza el escenario más común al que el pueblo solía ir a divertirse en la primera mitad del siglo XX, y que ya había sido retratado por Neville en su mediodía y por Giménez Caballero, tampoco se olvide, en su corto vanguardista *Esencia de verbena* de 1930. Pero a la imagen grotesca que de la verbena presenta Neville, o a la carnavalesca que de ella también ofrecían Gutiérrez Solana o Goya (las verbenas modernas son una suerte de reinención, o de complemento de las tradicionales romerías que pintaron esos dos artistas) le añaden García Sánchez y Azcona un toque aún más grotesco con la muerte inesperada y rocambolesca, por impacto contra una persona obesa que volaba en las sillas giratorias de una de las atracciones. Es evidente el ánimo que muestran los guionistas para la recuperación de este tipo de escenarios populares, pero con otra intención muy distinta a la costumbrista: más que retratar las costumbres o la sociedad española de la época, estas se ridiculizan mediante procedimientos humorísticos subversivos<sup>12</sup>. No es la Guerra Civil la causante de la muerte violenta de los hombres sino la que provoca que estos frecuenten los prostíbulos, y no es la verbena un mero espacio de recreo popular, sino que en ella pueden suceder los más inesperados y grotescos accidentes.

La crítica a la censura se evidencia a lo largo de todo el filme. De hecho, los personajes se agrupan, desde el inicio de la película, en dos bandos: “censores” y “censurados” (Peláez Pérez, 2003: 159), y el

---

<sup>12</sup>Igual que en *Colorín, colorado*, la paella tiene en *La corte de Faraón* su protagonismo: en un momento del interrogatorio, don Roque encarga una paella para doce que se comen tan solo él, su esposa, su hijo, el comisario y el censor (la crítica a las clases elevadas es evidente). Por cierto, que Roque también apremia a los convidados a que se la coman pronto porque si no, “se pega el arroz”, tal y como ocurría en *Colorín, colorado*.

filme se construye en torno a estos dos polos, aunque, en el fondo, los guionistas los presenten a todos con el mismo halo miserable a través de la distorsión caricaturesca. La figura del cura censor, Padre Calleja, y del comisario Ramírez (interpretados respectivamente por Agustín González y José Luis López Vázquez) representan la cerrilidad y la hipocresía de dos estamentos: el militar, símbolo del régimen (la policía), y el eclesiástico, el otro pilar en que se apoyaba la dictadura franquista. El comisario Ramírez es ridiculizado desde el inicio al presentarse allí, en medio de la noche, con el pijama por debajo del traje, y sigue siendo caricaturizado desde el instante en que Fernanda, esposa de don Roque, aparece por la puerta. Él babea por ella y la corteja delante de su marido, ante lo que Fernanda parece disfrutar y Roque, mostrar una absoluta indiferencia. De hecho, hay un momento clave en que este cortejo expande sus límites satíricos:

*PADRE CALLEJA.— Pero, ¿esto qué es, una comisaría o una casa de pu...? (Se da un manotazo en la boca). Perdón, Dios mío... (Al Comisario). ¡Prosiga el interrogatorio y deje de requebrar a esa señora!*

*(Roque defiende su honor. A su manera: exagerando su candidez, se maravilla ante el Comisario).*

*ROQUE.— Pero... usted... no ha requebrado a...*

*FERNANDA.— (Muy en mujer de mundo). La galantería lógica en un caballero español... (Azcona, 2002: 16-17).*

Los españoles, los “caballeros españoles”, confunden galantería y mala educación con lo que hoy en día podría considerarse como acoso sexual sin ningún género de dudas; y las mujeres, también. Es esta otra deformación más de las formas populares: gestos, expresiones y modos de relacionarse que como indicaba Ortega, habían sufrido una reapropiación por parte del pueblo a partir de la zarzuela, la revista y de espectáculos como el toreo. El caso de Fernanda con Ramírez supone una transposición de esos modos hiperbólicos de la zarzuela a la ficción fílmica; la esposa del

Faraón a la que Fernanda interpreta en la obra también quiere seducir al casto José para acostarse con él, utilizando las mismas técnicas de las que se vale en comisaría para seducir al comisario, o de las que se había valido a lo largo de los ensayos para terminar en la cama con Corcuera.

### 3. CONCLUSIÓN

Como se ha visto en esta revisión de *La corte de Faraón*, Azcona y García Sánchez, desde el guion mismo, utilizan materiales presentes en los géneros populares para deformarlos mediante el lenguaje cinematográfico y componer así una sátira sobre la dictadura franquista y, en especial, la censura. No puede olvidarse que la película está concebida como un *flashback* debido a que, en realidad, la historia de los personajes y de la preparación, estreno y posterior prohibición de la zarzuela se cuenta retrospectivamente a un censor y un comisario para evitar el ingreso en prisión de sus responsables.

Esta estructura circular lleva a García Sánchez a jugar con la temporalidad del filme (la narración cronológica de un segundo relato analéptico, en el que se enmarca una representación teatral, a partir de distintos narradores “informantes” del primer relato). El trasvase de comportamientos, actitudes y caracteres entre una representación y la otra evidencia ese tránsito de formas estilizadas populares al que aludía Ortega entre la vida cotidiana de los españoles en el siglo XVIII y las artes del entretenimiento.

A partir de otra reestilización de esos modos, y de su hiperbolización (recuérdese la escena en la que Roque provoca que su hijo *descapulle*, o las actitudes obscenas de Fernanda tanto en la zarzuela como en el relato marco, o los juegos eróticos entre Mari Pili y Fray José, etcétera), el director castellanoleonés presenta una crítica muy ácida a una sociedad española que, especialmente durante los años cuarenta, sufría una fuerte represión de sus libertades no solo artísticas sino a todos los niveles. Este tipo de condicionantes políticos producían situaciones absolutamente

inverosímiles, como que los propios censores se convirtieran en guionistas de las obras que censuraban para asegurarse de su viabilidad, y comportamientos hipócritas que se desenmascaraban en cuanto se traspasaba mínimamente la línea que separa lo público de lo privado. El uso de la comicidad, en este caso de lo que Berlanga denominaba “humor español”, aplicado a situaciones comprometidas en las que las materias tratadas rozan y traspasan los límites del mal gusto, revelan la corrupción y la hipocresía que latían bajo la cara visible del régimen y su defensa de la religión y las tradiciones.

Todos estos elementos hacen de *La corte de Faraón* una obra cinematográfica representativa de la Transición española, ya financiada con el apoyo de TVE según las leyes propuestas por Pilar Miró y sin ningún tipo de cortapisa en la libertad de expresión. El uso del lenguaje cinematográfico busca en este filme potenciar no solo las formas originales de la zarzuela sino reescribirlas en un marco semiótico absolutamente distinto. Comenzaba, de este modo, la carrera de García Sánchez como adaptador de materiales previos, y los rastros e influencias de las poéticas quevedianas, goyescas y valleinclinianas comenzaban a tomar una forma definida en su producción.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2005). “El filme de teatro: arte frente a industria, o totus mundus agit histrionem”. *Anthropos* 208, 138-151.
- AZCONA, R. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (2002). *Guión cinematográfico. La corte de Faraón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- BENET, V. J. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1980). “Quevedo y Goya”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 361-362, 112-131.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA PÉREZ, J. (2005). “Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000)”. En *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, J. L. Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), 254-314. A Coruña: Vía Láctea.
- CASSETI, F. y DI CHIO, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DE LA TORRE GARCÍA, J. (2016). *José Luis García Sánchez. El humor como bicarbonato*. Madrid: Notorious Ediciones.
- ESPÍN TEMPLADO, M. P. (1995). *Teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- GARGANO, A. (2006). “La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del Buscón”. *La Perinola* 10, 123-131.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIMFERRER, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- LORENZO RIVERO, L. (1998). *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*. Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- MONTERDE, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- NADAL, J. M.<sup>a</sup> (2002). “Sobre *El baile*, *La corte de Faraón*, *La señorita de Trevélez* y *Calle Mayor*”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 437-446. Madrid: Visor Libros.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1950). *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente.
- PELÁEZ PÉREZ, V. M. (2003). “Caricatura en *La corte de Faraón*, de J. L. García Sánchez”. *Garza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 3, 153-177.

- \_\_\_\_ (2003b). “*La Corte de Faraón*” desde la perspectiva paródica. Alicante: BIMICESA.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 35-62.
- RIAMBAU, E. (1995). “La década socialista (1982-1992)”. En *Historia del cine español*, Román Gubern (ed.), 399-437. Madrid: Cátedra.
- RICO, F. (2000). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- TESSON, C. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós.
- TORREIRO, C. (1995). “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En *Historia del cine español*, Román Gubern (ed.), 341-390. Madrid: Cátedra.
- TRANCÓN, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969). *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de bohemia*. Madrid: Gredos.
- ZIOMEK, H. (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Michigan: BPR Publishers.

Recepción: 10 de enero de 2018

Aceptación: 13 de abril de 2018

**METODOLOGÍA PARA LA NORMALIZACIÓN GRÁFICA  
DE LOS ESCUDOS DE REPRESENTACIÓN DIRECTA:  
EL CASO DEL ESCUDO NACIONAL DE ECUADOR**

METHODOLOGY FOR GRAPHIC NORMALIZATION  
OF DIRECT REPRESENTATION COATS OF ARMS:  
THE CASE OF ECUADOR'S NATIONAL COAT OF ARMS

**Rex Típton SOSA FREIRE**

Universidad Central del Ecuador

rtsosa@uce.edu.ec

**Resumen:** El escudo ecuatoriano no es de armas porque no es heráldico, es de representación directa (viñeta). Pese a ser un símbolo nacional, no contaba con una metodología para su graficación y análisis. El estudio propuso el método DAERDI (Disecionamiento analítico para escudos de representación directa) en atención a cinco ámbitos de estudio: forma y dimensiones, figuras, ornamentos externos, aspecto cromático y, como “un todo”. Su aplicación permitirá estandarizar el diseño gráfico y la comprensión de sus contenidos.

**Palabra clave:** Escudos. Viñeta. Representación directa. Método.

**Abstract:** The Ecuadorian escutcheon cannot be a coat of arms because it is not heraldic; it is an emblem of direct representation (vignette Shield). Despite being a national symbol, it has not had an appropriate methodology for its graphing and analysis. Thus, this study proposed the DAERDI Method (Analytical Dissection Method for Direct Representation Escutcheons Method), after deeming five respects: forms and dimensions, figures, external ornaments, chromatic features and as “a whole”. Its application will allow standardizing the graphic design and the comprehension of its contents.

**Key Words:** Shield. Coat. Vignette. Direct representation. Method.

## 1. INTRODUCCIÓN

Más allá de proponer un método de graficación para la estandarización del escudo nacional ecuatoriano, el artículo se propone esclarecer los verdaderos alcances y significaciones que encarnan los escudos nacionales, especialmente los de representación directa mediante una nueva metodología de graficación. Esta será abordada desde cinco ámbitos de estudio que son: la forma y las dimensiones del escudo, las figuras que lo conforman, los ornamentos exteriores que lo adornan, la cromática de sus contenidos y ornamentos y como “un todo”, es decir, como una unidad estructural de sentido. En general, los escudos de representación directa no son menos importantes que los típicos heráldicos, nada más, son diferentes y hay que concebirlos con todos sus atributos simbólicos.

## 1.1. Breve historia configurativa

Ecuador y muchos otros países no tienen escudos de armas, puesto que, si bien es cierto provienen de la tradición europea, no disponen de piezas ni de figuras heráldicas. De la misma manera, tampoco se sujetan a la paleta de esmaltes conocidos por la ciencia del blasón y menos al concepto de simetría y proporcionalidad. Por lo tanto, el uso de la expresión *de armas* responde más a la tradición y no a otra condición. En su defensa, se puede argumentar que en algunos pasajes de su historia configurativa contó, y cuenta hoy, con armamento que se usó en las batallas de independencia (Sosa, 2014). Debido a esto, los tratadistas han optado por denominarlo de *viñeta*; sin embargo, en este trabajo se los va a llamar de *representación directa*, ya que su diseño cuenta con imágenes concretas con carácter representativo y/o simbólico.

## 1.2. Propuesta de graficación

En cuanto a la forma de graficar los escudos europeos, existen varios textos impresos de vieja data y en la actualidad, por ejemplo, el blog *Dibujo heráldico* de Xavier García (2011) que detalla los pasos a seguir para dibujarlos. Sin embargo, no existen estudios que expliquen la forma de graficarlos y menos de acceder a un entendimiento cabal de los escudos de representación directa

El presente trabajo se propone orientar un nuevo enfoque metodológico al que se lo ha denominado del diseccionamiento analítico para escudos de representación directa: DAERDI. Esta metodología se compara con la actividad médica con sus bases en la Anatomía, disciplina científica que tiene por objeto dar a conocer el número, estructura, situación y relaciones de las diferentes partes de los cuerpos orgánicos. De esta manera, se extrapolará la forma de estudiar la condición humana a

la del símbolo, asumiéndose además que el escudo es un cuerpo completo y que para su comprensión global se lo estudiará primero por partes, en procura de conocer el número de sus componentes, sus significados, la estructura, su situación y sus relaciones intrínsecas. Solamente al final, se lo estudiará como “un todo” organizado y completo, tal y como se lo haría con el cuerpo humano. En definitiva, el trabajo permitirá elaborar un escudo razonado, graficándolo parte por parte y entendiéndolo en su verdadera dimensión simbólica.

Para su comprensión global, se recurrirá a los trabajos pioneros de Peter Burke para entender el valor que tienen y encarnan los símbolos y luego al método Panofsky, especializado en la descripción y análisis de obras pictóricas, pero acondicionado en este caso al estudio de los escudos de representación directa. En este aspecto, es importante aclarar que el método DAERDI, por su versatilidad, puede ser aplicado por un público no versado en la materia, así como también por académicos o estudiantes y, de forma especial, por los diseñadores que trabajan la impresión de los escudos oficiales.

## **2. CONSIDERACIONES PRELIMINARES**

A los escudos nacionales se los debe concebir como consecuencia de acuerdos sociales. Es necesario saber que, en calidad de símbolos, “no son ellos mismos el objeto o el concepto, sino que contienen su significado”, Williams (1992:139). Es decir, detrás de aquello que perciben los sentidos se esconden innumerables contenidos ocultos. En los escudos de representación directa hay dibujos que representan ideas y conceptos, mientras que otros reflejan la realidad de los elementos naturales. Véase los trabajos de Claude Lévi-Strauss (1995), Roland Barthes (1994), A. J. Greimas (1973) que orientaron sus estudios en la comunicación no precisamente lingüísticos, sino a través de la imagen visual, la música,

gastronomía, diseño, moda, fotografía, mitos, etc. (Bañuelos, 2006: 236).

Su valor se puede determinar según su grado de penetración en la mente de la población en términos de reconocimiento y memoria. Su relevancia como herramienta de comunicación y persuasión se evidenció en tiempos en los que la naciente república tenía un pueblo mayoritariamente analfabeto. De ahí la importancia de que gráficamente sea sencillo y de fácil reconocimiento y recordación. Un símbolo bien diseñado debe proporcionar acceso directo a una constelación de significados, enriquecidos por detalles que contribuyen al todo (Williams, 1992: 151). Súmese que además pueda ser copiado por cualquiera, es decir, que gracias a su sencillez sea fácil de leer y también de reproducir. En definitiva, tendrá significado solamente cuando sea comprendido por el grupo humano al que está dirigido y éste haya sido educado para reconocerlo y entenderlo y, al final, lo asuma como uno de sus símbolos representativos.

### 3. METODOLOGÍA

DAERDI es un método analítico sintético que permitirá diseñar y entender, parte por parte, sus componentes en proporción y relación de unos con otros, mediante cinco variables que serán estudiadas en el siguiente orden:

La primera, comprende las *formas y dimensiones*, tanto del escudo como de sus adornos externos. La segunda, sus *contenidos internos*, es decir, los objetos que constituyen el foco central del simbolismo, denominados figuras propias o heráldicas. Este aspecto se refiere a todas las piezas con que se carga y se adorna el escudo y que, según García (1920), se clasifican en cuatro grupos: propias o heráldicas, naturales, artificiales y quiméricas. Las figuras naturales serán las más socorridas en el presente estudio por ser las más recurrentes en el escudo ecuatoriano. Estas comprenden las siguientes:

- Astros: Sol, Luna, estrellas, cometas, arcoíris, etc.
- Elementos: fuego, tierra, aire, agua
- Figuras humanas: ángeles, querubines, hombres, mujeres, ancianos, niños (unas veces representados con cuerpos enteros, otras, con bustos o partes del cuerpo)
- Animales cuadrúpedos: todos los animales están siempre mirando a la diestra y reflejando sus propiedades y naturaleza. Esto permite que las fieras se vean con mayor ferocidad, los domésticos en su mejor domesticidad y los estantes en su mayor estabilidad y firmeza.
- Aves: las domésticas cercanas al ser humano y las que desean estar lejos de él que, en general denotan libertad.
- Insectos y reptiles: se colocan volando o parados.
- Peces: puestos en palo, faja o banda.
- Plantas y minerales: árboles, plantas, flores y frutas.

La tercera variable tiene que ver con la descripción y análisis de los *ornamentos exteriores*. Todos aquellos que se disponen arriba, abajo y a los costados del campo. La cuarta, se refiere el *aspecto cromático* de sus elementos: unos cuentan con colores planos y otros son copiados a semejanza del entorno natural. Y, finalmente, la quinta, considera al escudo *como un todo*, es decir, al diseño se lo entiende como un cuerpo conformado por dos partes: la primera, el escudo o campo donde reposan todos los elementos que hablan de la nación; y, la segunda, sus adornos externos con base en la topografía del campo.

Es importante que se establezca una adecuada metodología de reproducción porque, como lo señala Umberto Eco al hablar del signo,

“se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también” (Eco, 1988: 21). En este sentido, se debe establecer un adecuado proceso de comunicación mediante el siguiente orden: fuente - emisor - canal - mensaje - destinatario:

- Fuente: El concurso convocado a inicios del XX.
- Emisor: El artista Pedro Pablo Traversari.
- Canal: La pintura en acuarela y soporte de cartón.
- Mensaje: La unidad nacional.
- Destinatario: La comunidad ecuatoriana.

De esta forma los signos, con la multiplicidad de connotaciones identificadas (Eco, 1995), se los puede asumir como componentes que señalan y son específicos de un cometido o una circunstancia (Williams, 1992: 139), en cambio los símbolos tienen significaciones más amplias y menos concretas. Aunque un solo signo, por si solo, puede constituirse en símbolo. Siguiendo a Williams, ambas son sutituciones y para que tengan significado se necesita que las comunidades las entiendan. Sin embargo, para entender un símbolo se requiere ir ligando, unos con otros, a la multiplicidad de sus componentes para encontrar, al final, el significado global de la misma manera que la sumatoria de palabras hacen una oración que tiene sentido.

## **4. RESULTADOS**

### **4.1. Forma y dimensiones**

A inicios del siglo XXI, la Cancillería ecuatoriana había descubierto

que en el país circulaban alrededor de doscientas representaciones del escudo nacional, lo que determinaba que no había una unificación de su diseño ni una misma forma de representarlo<sup>1</sup>. Frente a esta contingencia, presentó una propuesta teórica-gráfica al Congreso de la República logrando que, en el año 2003, se expidiera la Resolución Legislativa N.º R-24-047, por la cual se declaró su intangibilidad aprobándose además la redacción de un texto así como una representación gráfica. Sin embargo, este trabajo no reconoce tal representación por ser improcedente, sino la propuesta de Traversari, por su mejor organización estructural y porque, en 1916 fue dseclarado oficial del país.

¿Porqué su improcedencia? A continuación, se podrán distinguir las diferencias entre las dos propuestas gráficas e identificar las dimensiones y forma de sus óvalos / campos, punto crucial del diseño donde se acogen los conceptos fundamentales del mensaje que se quiso enviar a la población.

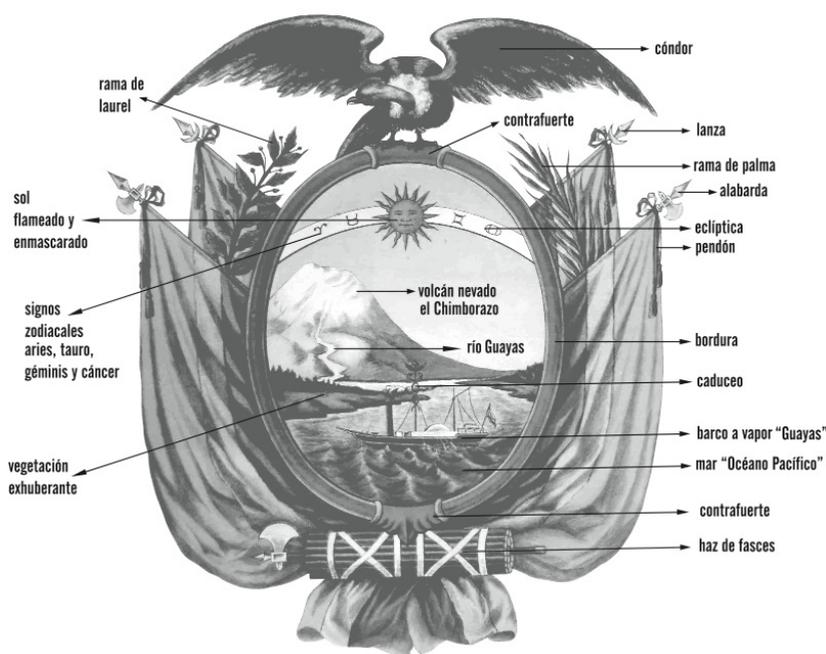


Fig. n.º 2. Escudo propuesto por la Cancillería Ecuatoriana en el año 2003

<sup>1</sup>Intervención de la legisladora Guadalupe Larriva en el seno de Congreso Nacional, en el año 2003.

Los óvalos difieren significativamente, pues el primero es más grande y prevalece respecto de sus ornamentos externos, no así el segundo que se halla empequeñecido. La mayor proporción del primero confiere mayor importancia y, el mensaje a transmitir es más notorio. Este hecho hizo que el modelo de Traversari triunfe en los albores del siglo XX, situación que no fue observada por quienes graficaron el modelo de la Cancillería, un siglo más tarde.

En tal virtud, este estudio diseccionará el diseño de Traversari, sin embargo, antes de proceder a tal cirugía, se identificarán primero los elementos que lo conforman, de esta forma, el lector los pueda identificar y ubicar, sin mayor dificultad, al momento de su intervención gráfica.



Hay que recalcar que la forma ovalada del campo utilizada por Traversari no corresponde a aquella que establece la geometría tradicional, sino a una figura diseñada *ex profeso*, mediante trazos de dibujo técnico, lo

cual permite un mayor acopio de muebles. A continuación, se procederá a graficarlo siguiendo un patrón gráfico de base.

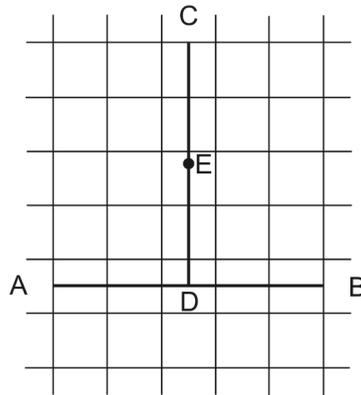
#### 4.1.1. La graficación del óvalo

Según los tratadistas, el óvalo debía tener una proporción de 6 medidas de alto por 5 de ancho y esto tiene que ver con aspectos anatómicos, puesto que, en la antigüedad, el escudo se empleaba para proteger al guerrero o caballero en los combates y torneos, por tanto, debía cubrirlo en sentido vertical desde los ojos hasta el muslo o rodilla y, en sentido horizontal, proteger el pecho y los hombros. En consecuencia, para su graficación se requiere dibujar primero un rectángulo de 6 medidas de alto por 5 de ancho. Luego, al dividirlo con líneas verticales y horizontales, se obtendrán 30 cuadrantes que, para efectos de este trabajo, serán enumerados de izquierda a derecha y de arriba abajo, tal y como se lee la hoja de un libro. A este se lo llamará *rectángulo base*.

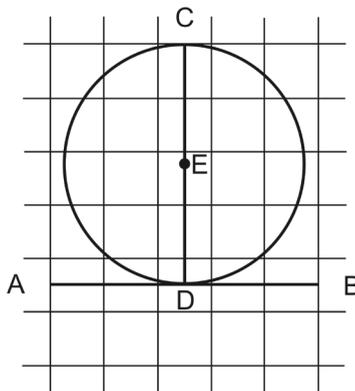
	1	2	3	4	5
	6	7	8	9	10
	11	12	13	14	15
	16	17	18	19	20
	21	22	23	24	25
	26	27	28	29	30

A continuación, se requieren dos círculos de 4,5 medidas de diámetro: uno superior y otro inferior. Para lograr el primero, se traza la línea horizontal A-B por la mitad de los cuadros 21, 22, 23, 24 y 25. Luego, se busca la parte central de la línea C-D que baja por la mitad de

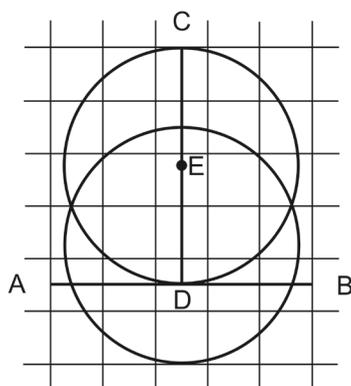
los cuadros 3, 8, 13, 18 y 23.



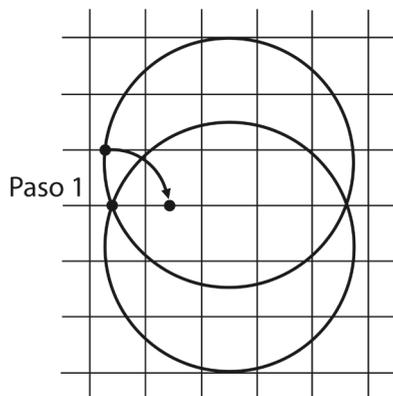
Partiendo del punto E, como eje, se traza un círculo cuyo diámetro pase por los puntos C y D.



Se sigue igual procedimiento para trazar el segundo círculo en la parte inferior.

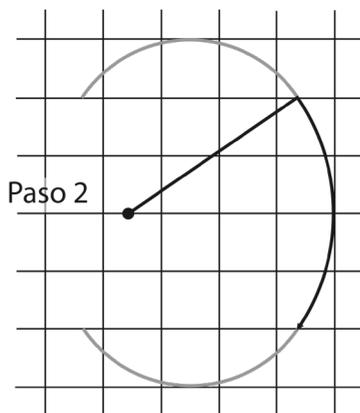


Después, el punto de intersección de los dos círculos sobre la línea central se toma como eje de un nuevo, más pequeño, que pasa por la intersección del círculo superior con la tercera línea horizontal del *rectángulo base* y se encuentra un nuevo punto en la intersección de este círculo con la línea horizontal del centro (Paso 1).



De este punto, se trazan semicírculos, al lado contrario, que unan las partes correspondientes de los hemicírculos superior e inferior (Paso

2).

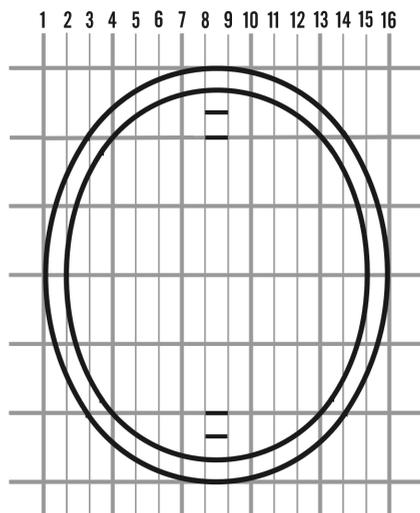


Luego, se sigue igual procedimiento en el lado contrario y se habrá completado el óvalo de Traversari.

#### **4.1.2. La bordura**

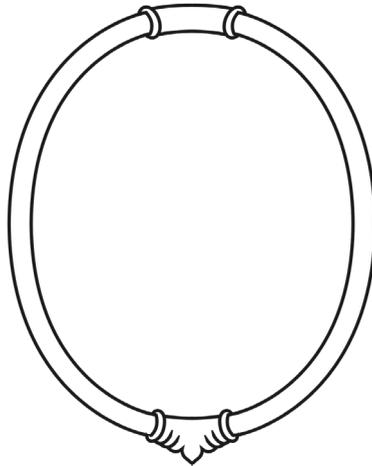
El escudo de Ecuador tiene como límite de su campo un ribete, cinta o faja. Según la terminología heráldica, esta pieza se denominaría *bordura*, por la posición extrema en que se sitúa, es decir, al borde del óvalo. Sin embargo, las borduras típicas tienen un ancho de  $1/6$  respecto de la totalidad del campo, es decir, son mucho más anchas de la que presenta el escudo que apenas tiene  $1/15$ . En virtud de este hecho, se la denominaría orla, aunque estas jamás están situadas en el límite externo, sino un poco por dentro, separados del borde, y tienen un ancho de  $1/12$ . Por lo antes mencionado y a pesar de ello, se asume el término *bordura* por la posición que ocupa esta pieza, es decir que a partir del borde externo dibujado del óvalo se resta el espacio que ocuparía la bordura con una anchura de apenas  $1/15$  partes respecto de la totalidad del campo.

Para su graficación es menester subdividir los cuadros 3 y 28 del *rectángulo base* en cuatro partes. El óvalo mayor pasa por el punto más externo y el menor, de forma paralela, por la subdivisión interna.



#### ***4.1.3. Los contrafuertes***

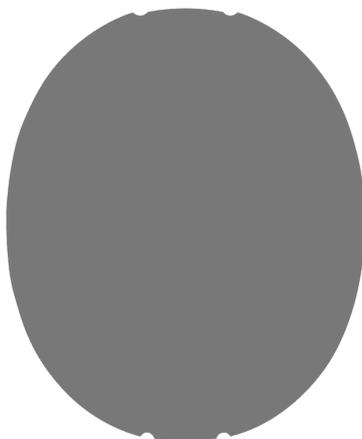
En los textos de heráldica no se ha encontrado documento alguno que se refiera a su estructura y funcionalidad. Sin embargo, en el caso ecuatoriano, parecen reforzamientos de la bordura que sirven, el superior para soportar al cóndor y, el inferior, a juzgar por la punta de ojiva en su parte baja, para encajar al escudo en el haz de fasces consulares. Tanto el uno como el otro le confieren una mejor configuración visual.



Estos dos elementos, que forman parte indivisible de la bordura, tienen una longitud de  $1/5$  respecto del ancho total del óvalo, es decir, lo que corresponde al ancho de un recuadro.

#### ***4.1.4. El campo***

Se conoce por campo del escudo a la superficie que queda dentro de la bordura y en el que se identifican puntos de mayor o menor protagonismo. En tiempos antiguos, en estos puntos se colocaron los signos y señales de las noblezas, lo que permitió su diferenciación. En las viejas naciones, estos se formaron con las armas de los linajes de sus antiguos reinos. En cambio, en las sociedades modernas, estos corresponden a la flora, fauna, costumbres, tradiciones y otros elementos ajustados de cierta forma a las leyes heráldicas. En América, estos signos fueron reemplazados por elementos propios de cada país.



En este sentido, para efectos del lenguaje heráldico, los conceptos derecha e izquierda corresponden a diestra y siniestra del escudo. El jefe en su parte superior y la punta corresponde a la inferior. Los denominados flancos son los lados y/o costados, de ahí que tengamos flancos diestros y flancos siniestros. Las esquinas se llaman cantones. Así, en una correcta combinación de estos términos, tenemos la siguiente nomenclatura: cantón diestro y siniestro del jefe y cantones diestro y siniestro de la punta.

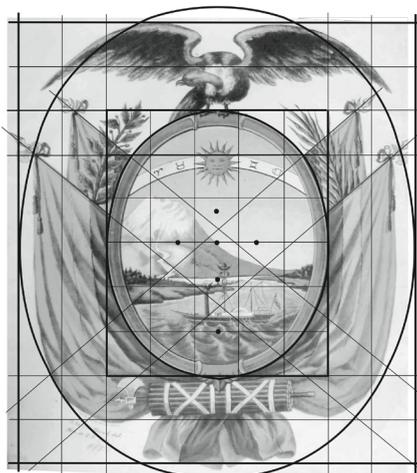


El campo cuenta además con una parte central que se dispone entre

los flancos y de ahí que hallemos el centro del jefe en la parte superior y el centro de la punta en la inferior. Sin embargo, el propio centro se denomina abismo o corazón. Además, entre el centro del jefe y el centro o corazón se ha identificado un punto que se denomina punto de honor y, entre el centro o corazón y el centro de la punta, otro denominado ombligo.

Para realizar una descripción correcta, se procede como si se tratase de una persona vista de frente, su parte izquierda está a la derecha visual del observador.

Es importante señalar que bajo ningún concepto el campo del escudo debe quedar subsumido a planos secundarios respecto de sus adornos externos. En tal virtud, el observante debería fijar más su atención en su contenido interno y no en lo externo. Adviértase entonces, en el siguiente gráfico, que las proporciones de tales ornamentos no sobrepasan las dos medidas ni por arriba (el cóndor) ni por abajo (los extremos de las banderas y el haz de fasces consulares). En los costados, las banderas tienen una medida y media y serán solo las puntas de las astas las que alcanzan las dos medidas. En definitiva, los ornamentos externos laterales suman tres medidas respecto de las cinco del campo, en tanto, el superior suman cuatro en relación con las seis medidas del campo.



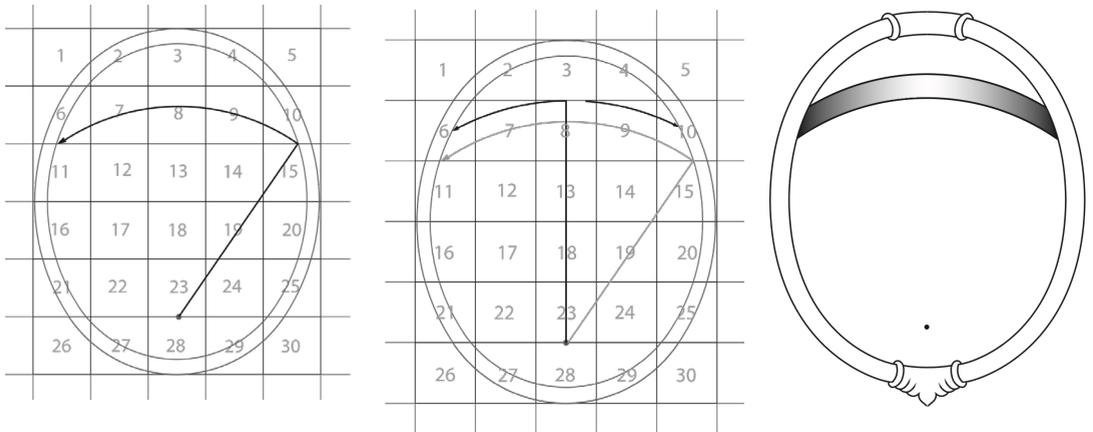
## 4.2. Figuras del campo

En los siguientes segmentos, se da inicio a la operación de cirugía interna de todos y cada uno de los elementos del campo, es decir, se ingresará a las entrañas de lo que, en el cuerpo humano, sería el tronco. Hay que tomar en cuenta que la norma heráldica determina que todos sus muebles, más aún si estos son animales, deben mirar y/o dirigirse a la diestra. En tal virtud, el Chimborazo, el volcán nevado más alto del Ecuador, está emplazado en el flanco diestro del que nace un río y el barco a vapor dirige su proa hacia la derecha. Solamente el caduceo y el Sol se encuentran alineados simétricamente en el centro del campo y estarían apegados a la norma heráldica.

En cuanto a los adornos externos, el cóndor mira en la misma dirección. Por otra parte, el laurel seguramente tuvo mayor importancia que la palma, de ahí su posición. Además, por si fuera poco, la punta de alabarda (hacha) del haz de fasces consulares también está dispuesta en esta dirección.

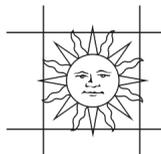
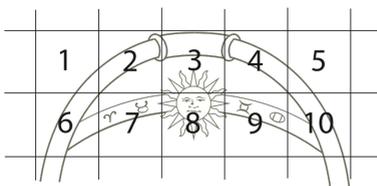
### *La eclíptica y/o equinoccial*

Para su graficación, debemos encontrar el punto central de la línea que divide los recuadros 23 y 28 y trazar una curva que una las intersecciones del óvalo interior con la segunda línea horizontal del rectángulo base (Paso 1). Luego, desde el mismo punto inicial, se amplía el radio de la curvatura, se encuentra la segunda línea horizontal del rectángulo base y se traza la curva hacia la izquierda y derecha hasta encontrar la curvatura interna óvalo (Paso 2).



*El Sol y los signos zodiacales*

El Sol, incluyendo sus rayos, tiene más o menos la dimensión de un cuadro del rectángulo base. Se lo ubica en el centro de la eclíptica de manera que ocupe una parte del cuadro n.º 3 y otra del n.º 8. Por su parte, los signos zodiacales, dos a cada lado. Aries y Tauro, se ubican a la derecha y dentro del cuadro n.º 7, mientras que Géminis y Cáncer se sitúan a la izquierda y dentro del cuadro n.º 9.

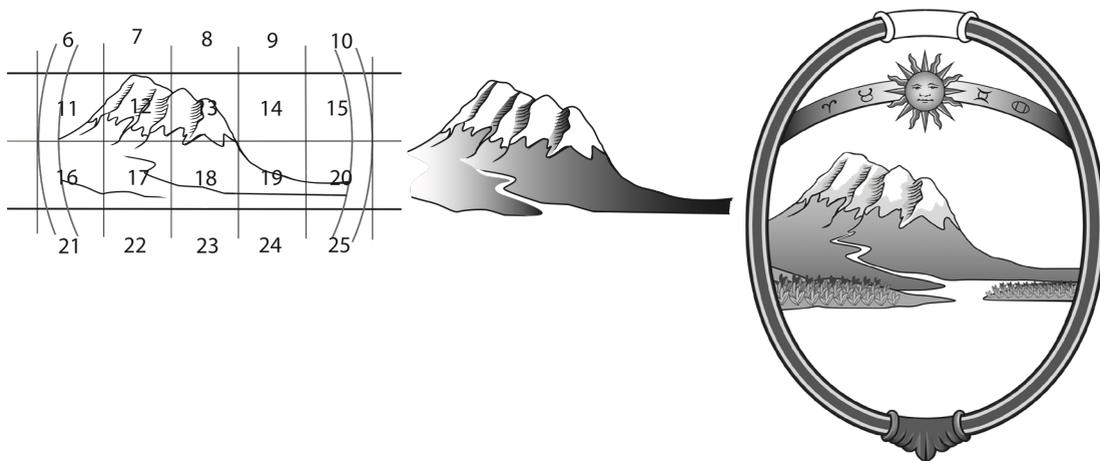


♈ Aries      ♊ Géminis  
♉ Tauro      ♋ Cáncer



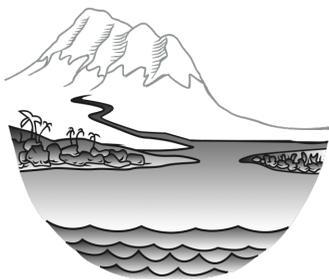
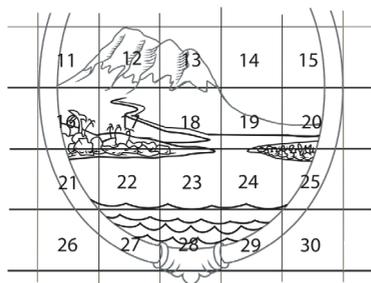
### *El Chimborazo*

Visto desde Guayaquil, este volcán presenta tres picos en su cresta, ordenados desde el más alto, al extremo derecho, al más bajo, al centro del escudo. Su corona helada ocupa mayoritariamente los cuadros n.º 12 y 13, mientras que sus faldas se encuentran en los cuadros n.º 16, 17, 18, 19 y 20. En general, toda la montaña se extiende sobre las franjas horizontales tercera y cuarta, dejando libres los cuadros 14 y 15.



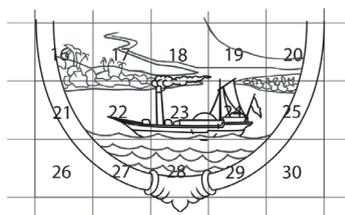
### *El río Guayas y el océano Pacífico*

El río nace de los deshielos del Chimborazo y, conforme baja zigzagueante a la costa, la parte inferior del óvalo se ensancha hasta terminar en el oleaje del mar-océano. En sus inicios, ocupa la cuarta franja horizontal, mientras que su porción mayor se ubica en la quinta franja y el oleaje del mar, en la sexta. A orillas del río se expande una frondosa vegetación.



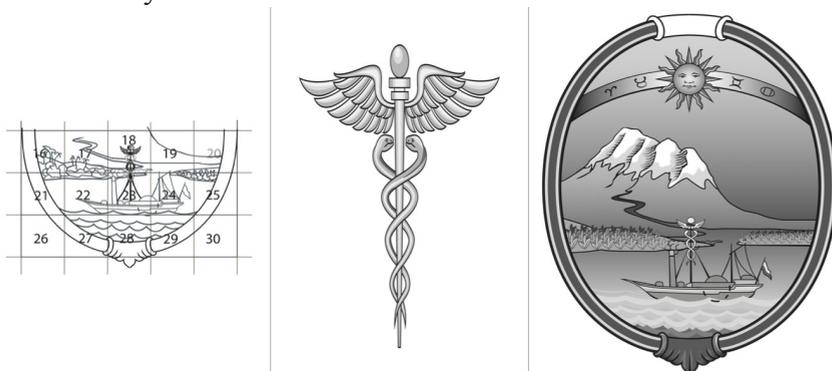
*El barco a vapor Guayas*

Se ubica en la quinta franja y ocupa la parte baja de los cuadros 22, 23 y 24. Su proa o punta delantera se dirige hacia la derecha.



*El caduceo*

Vara delgada, lisa y cilíndrica rodeada de dos culebras y dos alas. A la manera de un mástil, se halla en el eje central del escudo y ocupa los cuadros n.º 18 y 23.



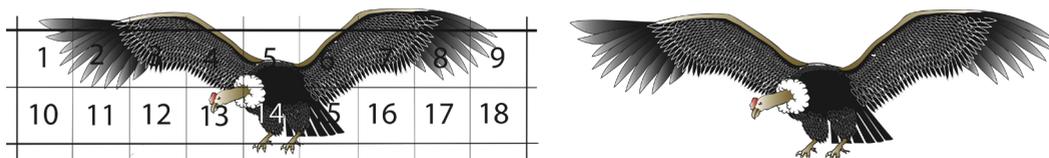
**4.3. Ornamentos externos**

Para su graficación, será necesario ampliar el *rectángulo base* dos filas más, a los cuatro costados. De esta forma, la nueva numeración de los recuadros del *rectángulo ampliado* queda de la siguiente manera:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90

### *Cóndor<sup>2</sup>*

Su cuerpo ocupa los recuadros de la primera y segunda filas. Sin embargo, por su envergadura, supera, por arriba, en un 50% los recuadros 2, 3 y 4, así como los cuadros 6, 7, 8 y 9.



### *Astas posteriores (superiores)*

Las dos astas de las banderas posteriores y superiores son lanzas que están inclinadas 40° respecto de la horizontal. En el parte superior, disponen de puntas metálicas romboidales antecedidas por una media luna con su concavidad superior. En la derecha, se sitúa en la esquina inferior externa del cuadro n.º 11 y, en la izquierda, en el n.º 17. En el extremo inferior, aparecen con una punta terminal. En la derecha, corresponde a la porción superior externa del cuadro n.º 73 y, en la izquierda, al n.º 81. Tiene, en conjunto, una longitud de 10,5 medidas de largo. El punto de cruce se sitúa en el recuadro n.º 41.



---

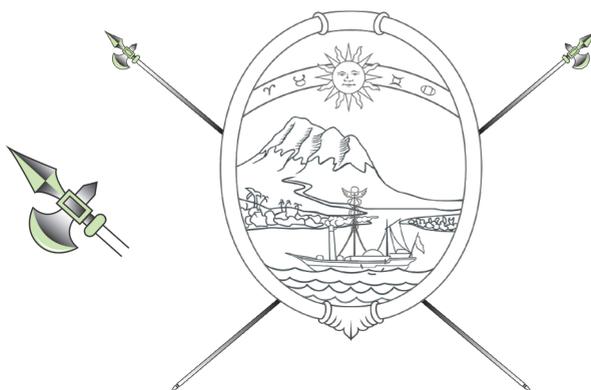
<sup>2</sup>Ninguno de los pintores que participaron en el concurso a inicios del siglo XX (ni el mismo Traversari) lograron plasmar gráficamente al cóndor anatómicamente y en el instante de levantar vuelo. Así, las alas son las partes en las que más incurren en error, pues ninguna se asemeja a su anatomía real. Esta circunstancia es la única en la que esta investigación no acepta y se desmarca del modelo Traversari y propone uno nuevo.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90

*Astas anteriores (inferiores)*

Las dos astas de las banderas anteriores e inferiores son lanzas que están inclinadas 40° respecto de la horizontal. En el parte superior, disponen de puntas metálicas romboidales antecedidas por un hacha dirigida hacia abajo. En la derecha, corresponde a la porción inferior externa del recuadro n.º 19 y, en la izquierda, al n.º 27. En el extremo inferior, aparece una punta terminal. En la derecha, aparece en la porción superior externa del cuadro n.º 83 y, en la izquierda, en el n.º 89. Tiene, en conjunto, una longitud de 10,5 medidas de largo. El punto de cruce se sitúa en el recuadro n.º 59.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90



*Banderas*

Las cuatro banderas, dos a cada lado, penden de sus respectivas astas inclinadas. En el costado derecho, las posteriores ocupan los cuadros n.º 20, 29 y algo de los n.º 21 y 30. Las banderas anteriores se ubican en los cuadros n.º 38, 47, 56, 65, 74, 66, 74 y 75 y en una parte de las casillas n.º 28, 37, 46, 55, 64. Ocurre de igual forma con las banderas correspondientes al costado izquierdo. Los extremos de dichas banderas bajan por detrás del haz de fasces consulares y ocupan los cuadros n.º 85, 86 y 87 y algo de los recuadros n.º 84 y 88.

10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90

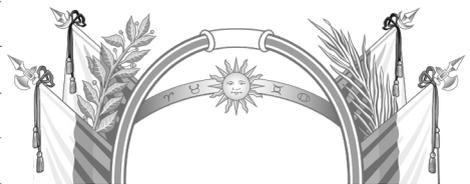


*Listones*

Los pabellones poseen sus respectivos listones en color azul y rojo, ajustados en lazo y adornados con una borla dorada en el extremo inferior. Atan las banderas en la parte más cercana a las puntas de cada lanza. En el lado derecho, los listones superiores ocupan los recuadros n.º 11, 20 y 29 y los inferiores se sitúan en los cuadros n.º 19, 28 y 37. En el lado izquierdo, los listones superiores ocupan los recuadros n.º 17, 26 y 35 y los inferiores, las casillas n.º 27, 35 y 45.



		11					17	
	19	20					26	27
	28	29					35	35
	37							45



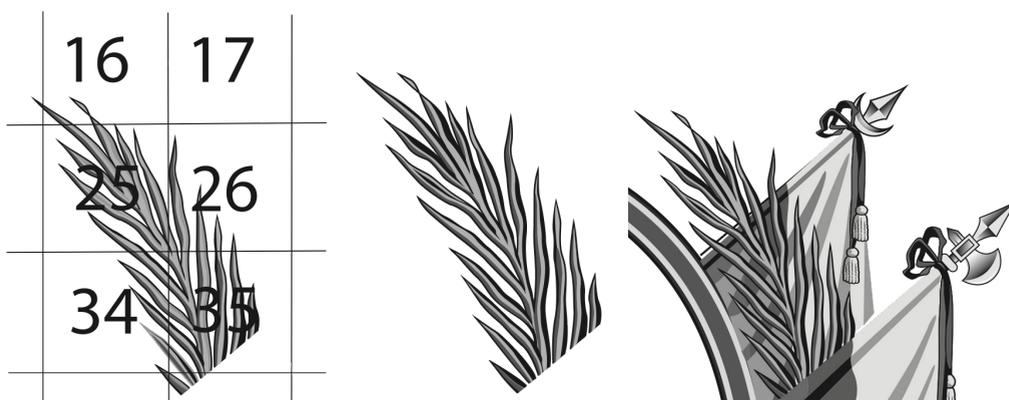
*Laurel*

Se ubica en el costado derecho, entre las banderas posterior-superior y anterior-inferior. Ocupa los recuadros n.º 12, 20, 21, 29, 30 y algo del cuadro n.º 38.



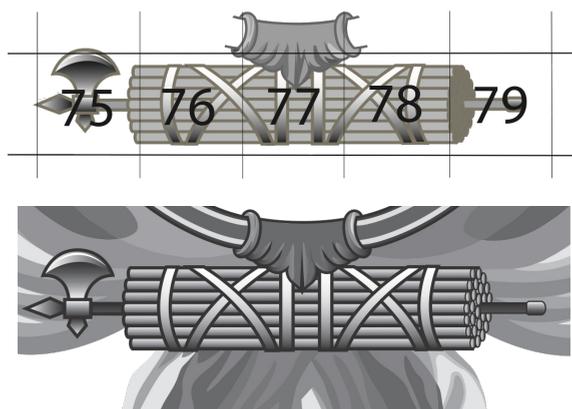
*Palma*

Está ubicada en el costado izquierdo, entre las banderas posterior-superior y anterior-inferior. Ocupa los recuadros n.º 16, 17, 25, 26, 34 y 35.



### *Haz de fasces consulares*

El atado de varas ocupa los recuadros n.º 76, 77 y 78. En cambio, la vara del hacha se ubica en el cuadro n.º 79 y su hoja, dirigida hacia arriba, en el n.º 75. En definitiva, el conjunto de fasces consulares ocupa cinco recuadros, desde el n.º 75 hasta el n.º 79.



#### **4.4. Aspecto cromático**

Según el lenguaje heráldico, los conocidos esmaltes son de dos tipos: los metales, como el oro y la plata que están representados por el amarillo y el blanco; y los colores gules (rojo), azur (azul), sinople (verde), púrpura (morado) y sable (negro). Sin embargo, para su representación en monedas o en blasones esculpidos en piedra, hierro, bronce u otros objetos donde no se puede colorear, se utiliza el invento del sacerdote jesuita Silvestre Pietra Santa<sup>3</sup> que utiliza líneas y puntos. Esta variable no se sujeta sino

---

<sup>3</sup>Al oro se lo muestra con puntos; al color plata se lo representa sin señal alguna; los gules, con líneas verticales; y los azures, con horizontales. El sinople se detalla con líneas diagonales que vienen del ángulo diestro del jefe del escudo al siniestro bajo de la punta y el púrpura se señala con líneas que bajan del ángulo siniestro de lo alto del jefe al

a uno que otro elemento del escudo que debería tener colores definidos, según las normas colorimétricas de uso universal como, por ejemplo, el PANTONE PMS (Pantone Matching System). De ahí la dificultad de concebir al escudo ecuatoriano dentro de esta normativa heráldica, sin embargo, en el caso de las banderas es mandatorio que se ajusten a un número de Pantone universal y, con ello, terminar definitivamente con las presentaciones disímiles.

Los códigos numéricos asignados para los tres colores son:

Denominación	Amarillo	Azul	Rojo
PANTONE	116	287	186

Los degradados en el color que se ponen en el escudo se justifican en la medida que representan directamente sus elementos y, por ello, el uso justificado de luces y sombras. Habrá que aceptar que los colores cumplieron también roles protagónicos en las obras de arte o de diseño puesto que llegaron tener distinta representación dependiendo la época de utilización.

#### 4.5. Como “un todo”

El campo ovalado y sus ornamentos externos son complementarios y para entender sus dibujos configurantes con sus significados se ha recurrido al método iconográfico de Panofsky para la descripción y análisis de cada uno y, solo después, para entenderlo como una unidad estructural y con un solo sentido.

---

diestro bajo de la punta. Finalmente, el sable se representa con un entramado de líneas horizontales y verticales (García Carraffa, 1919: 34).

Aunque el método iconográfico<sup>4</sup> ya fue utilizado desde el siglo XVI, será en el XVIII que se desarrolló ampliamente gracias al estudio del patrimonio figurativo del origen sacro. Walburg, por ejemplo, creía que a través del arte se podía indagar el talante psicológico y la mentalidad de una época. El gran aporte de Panofsky se centra en haber patentado un tridente metodológico de estudio que describe primero el objeto de estudio, luego —en el análisis iconográfico— descubre los significados en cada uno de los elementos de la obra y, en el —iconológico— pone en relación el tema representado con su significado profundo y lo analiza en el contexto cultural de su tiempo.

Por otro lado, las imágenes son eminentemente mudas, pero dicen mucho. Burke (2015: 11) y son, precisamente esas evocaciones del pasado las que pueden ser utilizadas como documento histórico. Los escudos, por todo ello, son importantes en el entramado social en la medida que guardan, dentro de su gráfica visual, un mundo de acontecimientos. Y esa importancia simbólica es la que se debe precautelar a través de modelos estandarizados que perduren en el tiempo.

#### ***4.5.1. El escudo***

##### *Descripción pre-iconográfica*

En la parte superior del campo, aparece una cinta ovalada de concavidad inferior, en medio de la cual se encuentra un sol flameado y enmascarado. En la parte derecha, se ubican dos signos zodiacales y, a la izquierda, otros dos más. Debajo de este conjunto, en el costado derecho, aparece un volcán nevado del cual nace un río que baja y se ensancha en

---

<sup>4</sup>La iconografía se ocupa de la interpretación de las imágenes representadas en las obras de arte.

la parte inferior del campo. En sus riberas, aparece mucha vegetación y, en sus aguas, un barco a vapor que navega hacia la derecha. Tiene por mástil un madero rodeado de dos culebras y, en su parte superior, dos alas desplegadas.

### *Análisis iconográfico*

La parte superior del campo está fondeado de azul celeste —a semejanza del cielo— en que aparece un sol dorado (oro), connotación que tiene que ver con la riqueza material y cultural de los pueblos prehispánicos, pero también es flameado y enmascarado, ya que representa al dios andino. Este sol se halla en medio de una faja de curvatura inferior, que va de un costado al otro, denominada eclíptica, ecuatorial y/o equinoccial, representa la porción de cielo que cubre al Ecuador y tiene que ver con la centralidad planetaria en la que se encuentra el país. A la derecha, se hallan los signos zodiacales de Aries y Tauro y, a la izquierda, Géminis y Cáncer que representan a marzo, abril, mayo y junio, los meses en que se produjeron los hechos más importantes de la Revolución marcista del año 1845, con la que se terminó la hegemonía política del presidente Juan José Flores y se inauguraron los gobiernos “civilistas”. Todo este conjunto simbólico encarna el nominativo de Ecuador, nombre con el que se bautizó al país en la Carta Constitucional de 1830.

El volcán de la parte central derecha del campo es el Chimborazo y representa a la Sierra, una de las dos grandes regiones que forman parte del Ecuador. De sus nieves nace un río que baja por sus faldas y termina ensanchándose en un mar, en la parte inferior del campo. El río Guayas es el accidente geográfico que une la Sierra con la Costa y, con ello, se formula el concepto de *UNIDAD NACIONAL*, concebido por la Revolución marcista. La cuenca del río Guayas, única por su riqueza natural y productiva, está representada en la abundante vegetación que se dibuja a sus orillas. De la

misma manera, en las aguas del océano Pacífico, navega un barco a vapor, concebido y construido en los astilleros guayaquileños a mediados del XIX. Este hecho induce a pensar, por un lado, en la capacidad inventiva de los ecuatorianos y, por otro, en el comercio exterior del cacao a nivel internacional. Para corroborar este aserto, aparece como mástil un caduceo, símbolo del comercio.

### *Análisis iconológico*

La centralidad de la que goza el país se refleja en la posición que ocupan el sol y la eclíptica conjuntados en lo más alto y céntrico del escudo como el amplio paraguas celeste que cubre al resto de elementos. Este logro gráfico debió constituirse en un elemento de difícil consecución, debido a que representa a un elemento imaginario/etéreo como es el ecuador, es decir, a la simple línea imaginaria concebida por los geodésicos franceses a mediados del XVIII que circunda el planeta y que lo divide en dos hemisferios. Su materialización constituyó un significativo logro que hubo de pervivir incólume, salvo algunos pequeños añadidos posteriores, a lo largo de todo su proceso configurativo.

Ningún diseño posterior alteró su forma porque desde el inicio se constituyó en el ícono representativo de la nación. Hubo cambios de la forma e incluso de los elementos de su campo, según los diversos mensajes que se quiso transmitir, pero en ningún caso el nominativo que, a manera de título, siempre acompañó a los diferentes modelos que posteriormente se implantaron en la parte media y baja del escudo.

Los fundamentos conceptuales/políticos que movilizó la Revolución marcista de 1845 tuvo que ver con el logro de la tan anhelada unidad, pues las dos grandes regiones del país vivían importantes divergencias económicas, sociales y políticas. De esta forma, por primera vez, se graficaba a la Costa en el símbolo.

Esta unidad fue graficada con el volcán Chimborazo, en planos más profundos y el nacimiento de un río que naciendo en la Sierra, fluye, se acerca y se expande por la Costa, en primeros planos, que comparte con la porción del mar océano en cuyas aguas aparece un barco a vapor con dirección a la diestra. Esta evolución gráfica permitió hacer una lectura desde la Costa hacia la Sierra, es decir, de fuera hacia dentro, a la manera de una ventana abierta. Se graficaba así el concepto del Ecuador unido que ya más nunca se modificó como concepto gráfico. Por tanto, en concepto final, alude al Ecuador unido y progresista-exportador.

La organización en que se presentan los distintos elementos define un mensaje conjunto que busca materializar el mito fundacional de creación de la nación. “si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados” Gomez (1981:131). En definitiva, el mito contemporiza los acontecimientos de los tiempos pasados y los escudos, en cuanto organiza los distintos elementos visuales, ponen en el día a día y en la mente de los ciudadanos, la idea de un tiempo original.

#### ***4.5.2. Ornamentos externos***

##### *Descripción preiconográfica*

Por fuera del escudo, aparece, en la parte superior, un cóndor en procura de levantar vuelo. A los costados, de cuatro astas inclinadas, penden igual número de banderas tricolores que se recogen en la parte baja y posterior del óvalo, el cual descansa en un atado de fascas (palitos) consulares atados con cuerdas rojas presentadas de forma horizontal y una hacha cruzada de izquierda a derecha con su hoja dirigida hacia arriba. Por debajo de este haz, aparecen los bordes de las banderas. Entre las banderas

del costado derecho emerge una rama de laurel y, en la izquierda, una de palma.

### *Análisis iconográfico*

El cóndor, el ave voladora más grande de América, da cuenta de la voluntad y carácter de la gente ecuatoriana, siempre en actitud de elevar vuelo hacia la conquista de altos objetivos.

Las cuatro banderas penden de igual número de astas, sin embargo, las superiores-posteriores son astas sencillas con una media luna abierta hacia fuera y su punta correspondiente. Las dos inferiores-anteriores tienen también una hoja de hacha dirigida hacia abajo, conocida como punta de alabarda. Las cuatro banderas presentan por fuera, el color amarillo con un 50% del ancho; el azul, un 25% al centro; y el rojo, el restante 25% por dentro. Simbolizan a las milicias locales y a sus campañas liberadoras. Adviértase aquí el carácter militarista de la unión entre las astas y sus banderas. El conjunto superior representa a las tropas americanas y las inferiores, a las milicias españolas.

En la parte baja, un atado de palitos en forma transversal y atravesado por una hacha. Este conjunto representa a los líctores romanos que legislaban a favor de la república y es elemento donde descansa el escudo.

### *Análisis iconológico*

El simbolismo que encarna la presencia del cóndor en la corona tiene que ver con el carácter de la gente ecuatoriana. Su fortaleza, fidelidad,

templanza, dignidad y nobleza han sido atribuidas a una población que, a lo largo de la historia, ha sabido sortear con éxito las dificultades impuestas. La analogía de un cóndor en actitud de levantar vuelo supone la postura emprendedora de los individuos que buscan elevarse llevando consigo al escudo, es decir, a la nación entera, en atención a que históricamente las comunidades prehispánicas consideraron a esta ave como un ser poderoso capaz de sacar de las tinieblas al Sol para luego elevarlo a lo alto del medio día.

El simbolismo que se adjudica al conjunto de banderas, con sus astas, tiene que ver con las fuerzas militares que lograron el rompimiento del orden colonial en el siglo XIX. ¿Qué hacen, entonces, las astas inferiores con punta de alabarda que representan a las fuerzas hispanas? ¿Acaso se las incluyó como una forma de mostrar las buenas relaciones que ya se habían establecido con la madre patria?

De cualquier forma, se ha dado por hecho que la institución armada es la llamada a proteger y a respaldar a la República, tanto en tiempos de paz como en los de guerra. Las banderas literalmente abrazan al escudo.

Por su parte, el atado de fascas deviene un símbolo de los legisladores romanos y establece una relación con el orden republicano. Estos constituyen el soporte en el que descansa la nación. La unión de varas hace más difícil romperlas; ahí radica el poder. Por otra parte, el hacha que las cruza representa la justicia implacable que está sobre la vida y la muerte. Conjunción de elementos que determinan que la nación descansa en el respeto de los tres poderes del Estado.

Entre las banderas laterales izquierdas y derechas, una anterior y otra posterior, aparece una rama de laurel al lado derecho y una de palma al izquierdo. Su presencia conlleva una significación religiosa, pues la paz y la gloria son enunciados impuestos por la Iglesia. De suyo, el catolicismo decretado como religión oficial del Estado desde los inicios republicanos también está presente en la medida que la corporación eclesiástica también reivindicó su presencia como forjadora de la nacionalidad ecuatoriana. De

esta forma, el militarismo y el catolicismo se conciben como protectores de la nación.

De esta forma se obtiene un concepto global: El Ecuador unido y progresista, liderado por un pueblo altivo que descansa en el orden republicano y protegido por los ámbitos militar y religioso.

## 5. DISCUSIÓN

La aplicación del método DAERDI se inscribe como una opción que facilita una mejor comprensión conceptual de este tipo de escudos en la medida que su desarrollo, por partes y de forma ordenada evita, o al menos disminuye, el cometimiento de errores. Por esta razón, se lo propone además como una fórmula que permitirá a todos quienes quieran graficar este tipo de emblemas regirse bajo los parámetros normados a fin de obtener un escudo estandarizado en proporciones, dimensiones y colorimetría, es decir, definido en su correcta reproducción con fines especialmente oficiales, dado el carácter simbólico que encarna.

Hay que señalar también que el método propuesto no excluye el desarrollo y aplicación de otros en atención a las diversas necesidades que se presenten, así como la voluntad expresa de los investigadores por trastocar el orden aquí establecido. Esta tarea se la puede hacer también mediante el uso de programas de computación, siempre y cuando se ciñan a las normativas señaladas. En definitiva, el sistema propuesto está diseñado para ser utilizado en cualquier tipo de escudos de representación directa y de la forma en la que el investigador/diseñador lo crea conveniente.

En Ecuador, sin embargo, se hace imperativo utilizar un método ante la necesidad de estandarizar un solo modelo gráfico y de esta manera, mantener incólume su valor simbólico. En términos generales, los ciudadanos ecuatorianos reconocen los elementos que conforman el escudo, pero no todos identifican los significados que encarnan y peor aún,

pueden hacer una lectura del cúmulo de elementos conjugados en uno solo. Símbolo que, sin duda, habla de un mundo natural y también sobrenatural, pues en él se encarnan incluso mitos fundadores de la república.

## 6. CONCLUSIONES

Para objeto de este estudio, al escudo del Ecuador se lo denominó *de representación directa* porque en su configuración se hallan representados algunos elementos del entorno natural. Por otra parte, tanto sus formas como sus colores se alejan de los códigos heráldicos. Debido a estas consideraciones, más por tradición que por otra circunstancia, se lo puede seguir llamando de armas sin que por ello pierda o gane valor.

Por otro lado, el actual escudo desde que fue concebido ha vivido una suerte de desconocimiento por parte de la ciudadanía. Esto tiene que ver con dos circunstancias claramente identificadas: la primera, con los escasos esfuerzos gubernamentales por su enseñanza cabal en el territorio a través del sistema educativo y, la segunda, con la carencia de un solo modelo gráfico que se haya insertado en el imaginario colectivo. La multiplicidad de modelos que a lo largo de los siglos XIX y XX han circulado en el país ha conspirado con su adecuada comprensión y haya propiciado más la desorientación y la anarquía. Por otro lado, no hay explicación alguna por la que se haya desconocido e ignorado el modelo de Pedro Pablo Traversari quien, a inicios del siglo XX, fuera el triunfador del concurso convocado por el presidente Eloy Alfaro y ratificado como oficial de la República por el Ministerio de Instrucción Pública en el año 1916.

El reto de los últimos años se ha centrado en encontrar un solo modelo gráfico. Estandarización que parecía haberse logrado en el año 2003, gracias a que la Cancillería de la nación propuso al Congreso, aunque este no tenía nada que ver con el de Traversari. Pese a que la legislatura lo aprobó mediante Resolución n.º R-24-047 de 25 de febrero, el problema

subsiste. Frente a esta circunstancia, la necesidad de utilizar un método que permita graficar un solo modelo que homogenice un mismo diseño gráfico en atención a las normas heráldicas adaptadas para un escudo de representación directa.

En la actualidad, más se diseñan marcas que identifican a grupos u organizaciones. Y aunque responden a similares necesidades de comunicación visual, el simbolismo que encarnan los escudos es preponderante en la medida que han fijado en la mente de los ciudadanos unos imaginarios nacionalistas. Sin embargo, para que mantenga su vigencia es necesario que los individuos reconozcan sus significaciones. Para que aquello ocurra, además del proceso de socialización, será requisito que su arraigo en el imaginario colectivo dependa de su mantenimiento en el tiempo, pues cuan más viejos, mejor. De igual forma, cuanto más fáciles de reproducir, su carácter simbólico y su penetración social serán más importantes y se mantendrán en el tiempo.

A lo largo de estas líneas, se ha procurado orientar una metodología y algunos mecanismos adecuados para una reproducción gráfica, pero con conocimiento de causa, reconociendo parte por parte sus contenidos y su valor simbólico, sus proporciones y su adecuada ubicación dentro o fuera de él. Que la noción de *unión nacional*, como el principal concepto que le fue asignado desde sus inicios, debe ser socializado a la par de su adecuada reproducción gráfica. Este debe ser el argumento de su continuidad en el tiempo a la par que los ciudadanos lo reconozcan como su símbolo identificador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑUELOS, J. (2006). “Aplicación de la semiótica a los procesos del diseño”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 15, 233-254.
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A&M Grafic.
- DE LA CERDA Y PITA, M. (1990). *Heráldica española: el diseño heráldico*. Madrid: Grupo Centro.
- ECO, U. (1988). *Signo*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Labor.
- \_\_\_\_ (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA, X. (2011). *Dibujo heráldico. Pasos a seguir para dibujar un escudo*. <http://dibujoheraldico.blogspot.com/2011/06/pasos-seguir-para-dibujar-un-escudo.html> [15-11-2017].
- GARCÍA CARRAFFA, A. (1919). *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana. Ciencia heráldica o del blasón* (t. I). Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- GÓMEZ GARCÍA, P. (1981). *La antropología estructural de Claude Levi-Strauss, ciencia, filosofía, ideología*. Madrid: Tecnos.
- GREIMAS, J. (1973). *En torno al sentido: ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- LÉVI-STRAUSS, L. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- SOSA, R. (2014). *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional.

- WALBURG, A. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- WILLIAMS, R. (1992). *Historia de la comunicación, del lenguaje a la escritura*. Barcelona: Tesis.

Recibido el 4 de febrero de 2018.

Aceptado el 30 de mayo de 2018.



**PUESTAS EN ESCENA DE OBRAS DE DRAMATURGAS  
EN LA CARTELERA DE *ABC* DE MADRID (2006-2009)**

STAGE PRODUCTION OF WOMEN PLAYWRIGHTS  
IN THE BILLBOARD OF *ABC* MADRID (2006-2009)

**Valentina TORRISI**

Grupo de investigación del SELITEN@T

vk.torrisi@gmail.com

**Resumen:** Este artículo es un comentario sobre las piezas de autoría femenina que se representaron en los teatros madrileños recogidos en la cartelera de *ABC de Madrid* durante los años 2006-2009. El trabajo, inserto en las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, se centra en la presentación de las dramaturgas, tanto españolas como extranjeras, y de sus obras, con el objetivo de establecer los logros que han alcanzado dentro de la producción escénica contemporánea en la capital de España.

**Palabras clave:** Dramaturgas. Puestas en escena. Madrid. *ABC de Madrid*. 2006-2009.

**Abstract:** This essay is a commentary on the plays written by women playwrights and performed at the theatres of Madrid in the *Madrid ABC's* Billboard in 2006-2009. The work, included in the agenda of the Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

(SELITEN@T), led by professor José Romera Castillo, focuses on the presentation of Spanish and foreign women playwrights, and their work, with the aim of assessing the achievements they reached within the contemporary stage production of the Spanish capital.

**Key Words:** Women Playwrights. Staging. Madrid. *ABC* Madrid. 2006-2009.

## 1. INTRODUCCIÓN

La aportación de las mujeres a la producción artístico-literaria-teatral ha sido desde siempre bastante escueta en comparación con la producción masculina, debido a causas históricas y sociales. De hecho, solo después de la muerte del general Franco y de la consolidación de la reforma democrática en España, se inicia una significativa transformación de su cartelera por lo que respecta a la presencia en sus escenarios de dramaturgias femeninas. Pensemos, por ejemplo, en la creación de la Asociación de Dramaturgas Españolas en 1987 y en su incorporación en la Asociación de Autoras y Autores de Teatro en 1990.

Como la bibliografía al respecto es muy amplia, solamente me fijaré en lo realizado en nuestro Centro de investigación, muy especialmente a lo referido al teatro. El profesor Romera Castillo ha realizado aportaciones valiosas al espacio de investigación que nos ocupa, no solo con sus estudios, sino también con la dirección del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [03/01/2018]). En el primer caso, remitimos, entre otros, a los siguientes trabajos: “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica” (Romera Castillo, 2010); “Las dramaturgas en el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2011a); “Las dramaturgas” (Romera Castillo, 2011b); “Algo más sobre dramaturgias

femeninas en los inicios del siglo XXI’ (Romera Castillo, 2014), etc.

En cuanto a la actividad del SELITEN@T —además del proyecto europeo *Dramaturgae* (llevado a cabo por el mencionado Centro, la Universidad de Toulouse y la de Giessen, cuyas actas se han editado) y la publicación de diversos artículos (en sus Seminarios internacionales y en su revista *Signa*: ver <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publipres.html> [03/01/2018])— remitimos, entre otros trabajos, a los de tres integrantes del grupo de investigación sobre nuestro tema: los de Annalisa Domenica Bonaccorsi (2017), Valeria Lo Porto (2012) y Anita Viola (2012a) sobre la cartelera en *ABC de Madrid*, en los años 1980-1984, 1990 y 2000, respectivamente<sup>1</sup>. En esta misma línea de trabajo, guiada por nuestro maestro, se configura la presencia de las principales dramaturgias femeninas, tanto españolas como extranjeras, que, durante los años 2006-2009, se llevaron a la escena en los teatros madrileños, según se constata en la principal fuente documental utilizada: la cartelera de *ABC de Madrid*. Después de una breve referencia a la vida de cada dramaturga, procederemos a indicar la fecha y el teatro donde se estrenó cada pieza, así como un pequeño resumen del argumento.

---

<sup>1</sup>Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo. Añadiré que en el mencionado Centro, también bajo la dirección del Dr. Romera, se han defendido las siguientes tesis de doctorado, relacionadas con el teatro en Madrid: la de Valeria Lo Porto (2013), *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990-1994)*; la de Anita Viola (2012b), *Cartelera teatral en “ABC de Madrid” (2000-2004)* y la de Annalisa Domenica Bonaccorsi (2016), *Cartelera teatral en “ABC de Madrid” (1980-1984)*; además de varias memorias de Investigación y Trabajos Fin de Máster, que pueden leerse completos en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) [03/01/2018].

## 2. DRAMATURGAS EN LENGUA ESPAÑOLA

### 2.1. España

#### 2.1.1. Pilar Almansa, Mónica Sagrera y Lourdes León

La madrileña Mónica Sagrera (1973-)<sup>2</sup> y las cordobesas Pilar Almansa (1976-)<sup>3</sup> y Lourdes León (1981-)<sup>4</sup> son las autoras del drama *Superficie: vestimos a la humanidad*. Después de su estreno, en diciembre de 2005 en el Centro Cultural José de Espronceda de Madrid, el espectáculo se representó en la misma ciudad, el 12 de enero del 2006, en el teatro Victoria, y permaneció en cartel hasta el 28 de enero del mismo año. La pieza logró un total de 9 funciones. El reparto estuvo formado por Manuel Domínguez, Mercedes Hinojosa, Lourdes León, Alex López, Mónica Sagrera y Elisabeth Solá. El drama hace un paralelismo entre los regímenes totalitarios y unos grandes almacenes; en este mundo ficticio las mujeres y los hombres trabajan como piezas del engranaje de una máquina que no acepta errores e imperfecciones. La obra es el primer trabajo de Pilar Almansa como directora:

*Fue un proceso durísimo, era mi primer trabajo como directora y dramaturga. La primera vez que te enfrentas a ello tienes que entender que todos los actores tienen más experiencia en su rol de intérprete que tú en tu rol de dirección, y por tanto generar dinámicas creativas de grupo puede resultar complicado* (López Escuer, 2017).

---

<sup>2</sup>Mónica Sagrera es una actriz, presentadora y directora de teatro española. Estudió Arte Dramático en Teatro de Cámara y dirigió las siguientes obras: *Viceversa* (2013), *Mi vida 2.0* (2012) y *Me muero porque te mueras* (2011).

<sup>3</sup>Pilar Almansa es una dramaturga licenciada en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y en Dirección de escena por la RESAD. Escribió *Una pieza de género* (2006), *La madre que nos parió* (2007) y *La red contra la red* (2009).

<sup>4</sup>Lourdes León es una de las cofundadoras de la compañía Ungroup Producciones. Trabajó como actriz en *Los naufragos* (2006) y después formó su propia compañía, Miraclaun.

### 2.1.2. *Inmaculada Alvear*

Inmaculada Alvear (1960-) es una ensayista, filóloga e investigadora madrileña. Por lo que se refiere a su actividad teatral, en el cuatrienio analizado se han representado dos obras: *En un minuto (N1m)* y *Mi vida gira alrededor de 500 metros*. La comedia *En un minuto (N1m)* se estrenó el 14 de enero de 2009 en el Centro Párraga de Murcia, se escenificó el 30 de junio de 2009 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y se representó 5 veces, hasta el 4 de julio del mismo año. El reparto estuvo formado por Irene Verdú, Rocío Bernal, Pablo Bermejo. La pieza, dirigida por Sara Serrano, trata de la amistad entre dos mujeres totalmente distintas: por un lado tenemos a la musulmana Amal y por otro, a la cristiana Elvira. Otro personaje importante es el de Matías, marido de Elvira, que está obsesionado por la seguridad, y por eso no acepta la relación entre las dos protagonistas. El drama *Mi vida gira alrededor de 500 metros* se puso en escena el 16 de noviembre de 2006 en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa). La obra permaneció en cartel hasta el 26 de noviembre de 2006 del mismo año. El espectáculo logró un total de 10 funciones. El reparto de la representación, producida por Behemot S.L. Arena, estuvo formado por Marcela Yurfa, María Castillo, Eugenio Gómez, Sol Montoya, Dani Martos. El director fue Guillermo Heras. El drama trata de la violencia en familia a través de la mirada de una niña: “Los ojos de la niña hacen que no nos acerquemos de un modo tan real [...]. La única forma que sabe de amor es la violencia. Si en el futuro el novio le pega ¿Qué hará? Maquilla a la muñeca por si le pega. Vive su vida a través de la violencia” (Díaz Sande, 2006). El título se refiere a la distancia (500 metros) que un juez impone al reconocido maltratador. Este texto ganó el Premio María Teresa León en 2004.

### 2.1.3. Keta Anglada

La dramaturga menorquina Keta Anglada (1962-) escribió el musical *Casa de locos*, que se estrenó el 13 de julio de 2006, en el teatro Principal de Mahón. La obra se puso en escena el 3 de agosto de 2006 en el teatro Reina Victoria y se escenificó 18 veces. La historia se desarrolla en los años 80 en un pequeño pueblo. Allí Ana se enamora de Damián, y no sabe que este joven sufrió malos tratos durante su infancia. Por eso, él maltratará también a su compañera. La autora compuso los 23 temas musicales del espectáculo y José Gibeu se ocupó de la dirección musical. El reparto estuvo formado por más de treinta artistas; entre ellos destacan Aida Oliva, Ana Pons, Héctor Arráez, Ives López, Juan Carlos Garciatorre, Marc Pons, Nerea López, Óscar Barreto y Roberto González. El director escénico fue José Serra.

### 2.1.4. Cary Antón

La ilicitana Cary Antón (1957-) es la autora de la obra *Tú sí que vales, Loli*. La comedia se estrenó el 22 de abril de 2009, en el teatro Muñoz Seca. La pieza permaneció en cartel hasta el 14 de junio del mismo año. El espectáculo logró un total de 56 funciones y el reparto estuvo formado por Cary Antón, Máximo Valverde, Eva Santamaría, Tony River, Yolanda Galviño y Ricardo Rodríguez. La comedia, dirigida por Sara Montiel, nos cuenta la historia de Loli y Boquerón, una pareja que tiene una pensión donde viven unos artistas. Un día llega un cazatalentos que engaña a los clientes para que participen en un concurso y así consigan un contrato en la televisión. Por eso, podemos decir que esta comedia critica a la sociedad actual, donde a través de los concursos de talentos, la gente se aprovecha de la ilusión de todas aquellas personas que quieren tener su minuto de gloria en la pequeña pantalla.

### 2.1.5. *Marisol Aznar*

Directora, actriz y guionista, la zaragozana Marisol Aznar (1972-) se interesó pronto por el teatro y por la televisión (participó en los programas *Que viene el lobo*, *Vaya Comunidad*, *Alsa Kadula*, *Más te vale XXL*, *Oregón TV*). La dramaturga escribió la comedia *En pie de guerra* con Francisco Fragua<sup>5</sup> y con Alfonso Palomares<sup>6</sup>. La obra se escenificó el 21 de mayo de 2009, en el teatro Alfil y se puso en escena 23 veces hasta el 21 de junio de 2009 con el reparto formado por Marisol Aznar, Laura Gómez Lacueva, Pablo Lagartos, Alfonso Palomares. La pieza, dirigida por Amparo Nogués, hace un recorrido por las guerras libradas por el ser humano desde los comienzos de la humanidad a través de la parodia. El texto fue seleccionado para el XII Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (Madrid).

### 2.1.6. *Elena Belmonte*

La escritora castellano-manchega, de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), Elena Belmonte (1958-) es autora de libros de relatos como *Que hablen las farolas* (Ediciones Libertarias, 1998), *Comamos algo* (Gens Ediciones, 2006) y de la novela *La época del agua* (Caballo de Troya, 2005). Escribió monólogos teatrales y obras de teatro como la comedia *Los vanidosos*, que se estrenó el 11 de mayo de 2006, en el teatro Victoria, y que logró un total de 4 actuaciones hasta el 14 de mayo del mismo año. Dirigida por Manuel Gallana, la obra se desarrolla en la sala de espera de un psicólogo. Allí los personajes Narciso y Anastasia entablan amistad, ya que tienen algunos problemas en común.

---

<sup>5</sup>Francisco Fraguas (1973-) es un actor y guionista zaragozano. Estudió en la escuela municipal de teatro de Zaragoza y fundó con otros compañeros la Compañía Los McClown, donde ha realizado labores de actor y guionista.

<sup>6</sup>Alfonso Palomares (1972-) es un actor, director, guionista madrileño. Ha actuado en 29 espectáculos de teatro en diferentes compañías como Los McClown o LagartoLagarto.

### 2.1.7. Marina Bollain

La madrileña Marina Bollain (1967-), licenciada en Canto y Dirección Escénica de Ópera por la Hochschule für Musik “Hanns Eisler” de Berlín y en filología alemana por la Universidad Complutense de Madrid, trabajó como actriz en distintas producciones cinematográficas y para televisión en Madrid y Sevilla. Creó y dirigió el espectáculo de zarzuela ¡Adiós Julián! que se estrenó en la Kulturbrauerei de Berlín. En España, la obra fue representada el 13 de septiembre de 2007, en el teatro Albéniz, en 4 funciones. El reparto estuvo formado por Carmen Campos, Javier Checa, Isabel Egea, Felipe García-Vao. El texto nos cuenta la historia de amor entre tres personajes que pertenecen a otras obras de zarzuela: Julián (personaje de *La verbena de la Paloma*), Mari Pepa (personaje de *La Revoltosa*) y Menegilda (personaje de *La Gran vía*). Afirma Bollain:

*En Berlín me di cuenta de que tenemos un tesoro musical y teatral único, con el que podía ganarme la vida mejor que con el repertorio alemán: allí apenas conocen el género. Reuní números de amor y de celos de una decena de obras y los hilé de manera sencilla, con ayuda de Armin Pommeranz, que hizo los arreglos con sentido del humor y redujo la partitura para una orquesta de diez profesores (Vallejo, 2007).*

### 2.1.8. Lluïsa Cunillé

La catalana Lluïsa Cunillé (1961-)<sup>7</sup>, discípula del dramaturgo José Sanchis Sinisterra, fundó en 1993 la compañía L’Hongaresa y fue galardonada en 2010 por el Ministerio de Cultura de España con el Premio Nacional de

---

<sup>7</sup>Cf. la tesis de doctorado, realizada en el SELITEN@T, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, de Ana Prieto Nadal (2015), *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)*., que puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ana\\_Prieto\\_Nadal.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ana_Prieto_Nadal.pdf) [20/04/2018].

Literatura Dramática. En el cuatrienio analizado, se han representado tres obras de la autora: el drama *Après moi, le déluge*, la comedia *Barcelona, mapa de sombras* y el musical *La corte del Faraón*. La pieza *Après moi, le déluge* se escenificó el 29 de mayo de 2008, en el teatro Valle-Inclán y permaneció en cartel hasta el 6 de julio de 2008, logrando un total de 36 representaciones. En la obra, dirigida por Carlota Subirós, actuaron los actores Jordi Dauder y Vicky Peña. El drama trata de la historia entre un hombre y una mujer que se encuentran en una habitación de hotel de Kinshasa, la capital del Congo, y entablan una larga conversación sobre sus vidas y la realidad que los rodea. La comedia *Barcelona, mapa de sombras* se estrenó el 2 de marzo de 2006, en el teatro Valle-Inclán y se representó 28 veces hasta el 2 de abril de 2006. El reparto estuvo formado por María José Alfonso, Montserrat Carulla, Nicolás Dueñas, Roberto Enríquez, Marina Szerezesky y Walter Vidarte. La pieza, dirigida por Laila Ripoll, reúne a seis personajes en un piso barcelonés donde una pareja solicita a sus inquilinos que desalojen sus habitaciones. Por eso, podemos afirmar que cada personaje representa generaciones y condiciones sociales muy distintas. Y el musical *La corte del Faraón*, que se estrenó el 26 de marzo de 2009, en el teatro de la Abadía, y permaneció en cartel hasta el 05 de abril de 2009 en 10 funciones. La dirección fue de Xavier Albertí y el reparto estuvo formado por Xavier Albertí, Lourdes Barba, Jordi Collet, Montse Esteve, Roberto G. Alonso, Oriol Genís, Lina Lambert y Xavier Pujolràs. La obra se desarrolla en el Antiguo Egipto: allí el faraón quiere casar al general Putifar con la hermosa Lota, como premio a sus hazañas bélicas. Cabe añadir que el texto se basa en *La corte de Faraón*, zarzuela compuesta en 1910, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó.

### 2.1.9. Ana Diosdado

Ana Isabel Álvarez-Diosdado Gisbert (1938-2015) fue una dramaturga, guionista, escritora y actriz española, aunque nacida en Argentina. Hija de los actores Enrique Diosdado e Isabel Gisbert, ya a los

cinco años actuó por primera vez sobre las tablas en la obra *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid y en 1969 fue finalista del premio Planeta con su novela *Campanas que aturden*, texto que no se llega a publicar. Entre sus primeras obras destacan *El okapi* (1972), *Usted también podrá disfrutar de ella* (1973), *Los comuneros (Si hubiese buen señor)* (1974), *Y de Cachemira, chales* (1976) y *Cuplé* (1986). En 2013 recibió el Premio Max de Teatro a su carrera. *Olvida los tambores*<sup>8</sup> es la primera obra de teatro de Ana Diosdado. En el cuatrienio analizado, la pieza se puso en escena el 20 de septiembre de 2007, en el teatro La Latina, y permaneció en cartel hasta el 27 de enero de 2008, logrando un total de 131 funciones. La dirección fue de Víctor Conde y el reparto estuvo formado por Antonio Albella, Antonio Hortelano, Ana Polvorosa, Carmen Morales, Guillermo Ortega y Leandro Rivera. La comedia trata de las vidas de Alicia y Tony, una pareja joven que durante una cena de trabajo con el productor musical Nacho tendrá que asumir las cargas de la madurez: de hecho, la hermana de Alicia se presenta allí porque ha dejado a su marido Lorenzo, que también acude al apartamento de los dos para convencer a su mujer que vuelva con él. Las preguntas de Nacho irán descubriendo los miedos, las aspiraciones y las verdades de todos los personajes. La obra se ha representado muchas veces:

*Olvida los tambores fue un testimonio de una parte de los jóvenes españoles de los años setenta, de sus inquietudes y expectativas, pero la obra mantiene buena parte de su interés a pesar de los años transcurridos porque, en definitiva, trata sobre problemas humanos atemporales, como las frustraciones de la juventud, los conflictos generacionales y el difícil paso a la madurez* (Bonaccorsi, 2017: 51).

---

<sup>8</sup>*Olvida los tambores* se estrenó el 28 de junio de 1970 en el teatro Principal de Zamora, y en Madrid el 4 de septiembre del mismo año, en el teatro Valle-Inclán. Dirigida por Ramón Ballesteros, su reparto original estaba compuesto por María José Alfonso, Juan Diego, Mercedes Sampietro, Jaime Blanch, Emilio Gutiérrez Caba y Pastor Serrador. En 1975 fue adaptada al cine, bajo la dirección de Rafael Gil.

### 2.1.10. Yolanda Dorado

La cordobesa Yolanda Dorado (1969-) se licenció en Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid. Ha publicado diversas obras como *Por un Jersey* (1994) y *Bienvenido al Klan* (1996), todas editadas por la RESAD. Con *El secreto de las mujeres* (1998) ha ganado el premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid 1998. Su comedia *La pecera* se estrenó el 20 de julio de 2006, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, logrando un total de 4 funciones hasta el 23 del mismo mes. Dirigida por Ana Sala, la pieza pertenece a la muestra de trabajos de investigación escénica y dramática de los alumnos de la RESAD. *La pecera* habla de un grupo de jóvenes emprendedores en búsqueda del éxito profesional. A lo largo de la obra, el espectador puede observar a los personajes desde el cristal de una pecera, como si estos vivieran inmersos en sus vidas llenas de miseria y frustración.

### 2.1.11. Verónica Fernández

Verónica Fernández (1971-) es una guionista soriana que ha escrito y coordinado varias series de televisión (*El Comisario*, *Cuéntame*, *El Síndrome de Ulises*, etcétera) y que ha ganado un Goya por el guion de la película *El Bola* (2000). Ha publicado novelas y obras de teatro como *Trabajos de amor perdidos* (1997), *Dos* (1992), *Sonata del Rencor* (2007) y *Sombra y realidad* (2008) e imparte clases en el Máster de Guion de la Universidad Carlos III. El drama *Presas*, que la dramaturga escribió con Ignacio del Moral<sup>9</sup>, se estrenó el 22 de noviembre de 2007, en el teatro Valle-Inclán, y permaneció en cartel con 34 funciones hasta el 30 de diciembre del mismo año. En la obra, dirigida por Ernesto Caballero, actuaron Gerardo Malla, Mariano Llorente, Pietro Olivera, Celia Bermejo, Lola Casamayor, Pedro G. de las

---

<sup>9</sup>Ignacio del Moral (1957-) es un autor teatral y guionista de cine y televisión. Entre sus primeras obras destacan *La gran muralla* (1982), *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1983), *Sabina y las brujas* (1985), *Una del Oeste* (1986), etc.

Heras, Aurora Herrero, María Herrero, Cristina de Inza, Maruchi León, Ana Otero, Ainhoa Santamaría, Victoria Tejeiro, entre otros. La pieza trata de la vida en una cárcel de mujeres en la España de los años cincuenta “[...] pero la acción podría suceder con algún retoque en la Argentina de Videla, o en Marruecos a fecha de hoy” (Vallejo, 2005).

### 2.1.12. Aitana Galán

La salmantina Aitana Galán (1970-) se especializó en Dirección Escénica y Dramaturgia en la RESAD y fue coordinadora artística del Centro Dramático Nacional hasta agosto de 2013. Como dramaturga ha estrenado diversas obras como *Vive como puedas* (1996) y *Jugad, jugad malditos* (1994). En el cuatrienio analizado, se pusieron en escena dos obras de la autora: *De cerca nadie es normal* y *Segunda vida*. *De cerca nadie es normal* se estrenó el 13 de marzo de 2009, en el teatro Amaya, y permaneció en cartel con 40 funciones hasta el 26 de abril del mismo año. La dramaturga escribe el texto con Luis García-Araús<sup>10</sup>. El espectáculo fue dirigido por Marta Álvarez y el reparto estuvo formado por Silvia Espigado, Paco Maestre, Fede Rey, Virginia Méndez y Adam Jeziersky. La pieza nos cuenta la historia de amor entre Rober, que a los catorce años cometió un crimen horrible, y Clara. La comedia *Segunda vida* se estrenó el 8 de octubre de 2008 en el teatro Galileo y permaneció en cartel con 23 funciones hasta el 2 de noviembre del mismo año. El reparto estuvo formado por Jesús Asensi, Jorge Martín, Juan Rivera, Isabel Gálvez, Carolina Lapausa y Lidia Navarro. En esta pieza, dirigida por la misma autora, los personajes se mezclan entre mundo real y mundo virtual: a partir de una madre y una hija que se pasan el día jugando a *Second Life*, hasta una joven que empieza a jugar con el fin de documentarse y escribir una tesis. Para escribir la obra, la autora se acercó a *Second Life*

---

<sup>10</sup>El autor madrileño Luis García-Araús (1970-) se licenció en dramaturgia por la RESAD en 2002. Dirigió *Un marciano sin objeto* (2004) de José Ricardo Morales y *Con la sangre de Venecia* (1998) de Federico Castro.

después de leer en Internet un artículo sobre los mundos virtuales y empezó a jugar durante un año (Anónimo, 2008).

### 2.1.13. Yolanda García Serrano

La madrileña Yolanda García Serrano (1958-) es dramaturga, directora, guionista de cine y televisión. Escribió diversas obras como *De qué va eso del amor* (2001), *Qué asco de amor* (2001), *Mujer casada busca gente que la lleve al cine* (2004). En los años analizados se han representado dos comedias de la dramaturga: *Dónde pongo la cabeza* y *En la cama*. La primera pieza se estrenó el 25 de agosto de 2006 en el teatro Palacio Valdés de Avilés, Asturias, y se representó el 6 de septiembre de 2006 en el teatro Maravillas de Madrid. El espectáculo permaneció en cartel hasta el 22 de octubre del mismo año con 53 funciones. La dirección fue de Tamzin Townsend y el reparto estuvo formado por María Pujalte, Jorge Bosch, Charo Zapardiel, Beatriz Santana y Cecilia Solaguren. El texto trata de la relación entre una mujer maltratada y su marido maltratador, contado en clave de tragicomedia. *En la cama*, en cambio, se estrenó el 17 de septiembre de 2008 en el teatro Lara con 56 funciones hasta el 9 de noviembre de 2008. En la pieza, dirigida por Tamzin Townsend, actuaron María Esteve y Roberto San Martín. La obra, que se basa en la película *En la cama* (2005) del director chileno Matías Bize, nos cuenta la historia de dos jóvenes que se conocen en un café y acuden a un hostel para disfrutar de una noche de sexo.

### 2.1.14. Ana Graciani

La dramaturga albaceteña Ana Graciani (1972-) cursó estudios de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y trabajó en radio, prensa y televisión. Desde el año 2007 se dedica a la escritura, tanto dramática como audiovisual. Sus textos más conocidos son *¡Quiero ser mayor!* (2014), *Alí Babá* (2016), *Patente de corso* (2017), *La ventana abierta* (2017). La

comedia *El día del padre*, que la autora escribió con Gabriel Olivares<sup>11</sup>, se estrenó el 11 de enero de 2007 en el teatro Circo de Albacete. La obra se representó el 16 de mayo de 2007, en el teatro Maravillas de Madrid, y permaneció en cartel hasta el 8 de julio del mismo año con 56 funciones. El espectáculo fue dirigido por el mismo Olivares, junto a Gracia Olayo, y el reparto estuvo formado por Aitor Mazo, Vicente Romero, Javier Martín y Víctor Ullate Roche. Los tres protagonistas del texto se encuentran en una clínica de reproducción asistida donde tienen que someterse a una prueba de paternidad porque han mantenido relaciones con la misma mujer. Por esta razón, los tres empiezan a competir para obtener la paternidad del hijo.

#### 2.1.15. Mercedes Lezcano

La aragonesa Mercedes Lezcano (1952-) estudió Arte Dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona. Trabajó como actriz y directora en el teatro, en el cine y en la televisión. El drama *Conversación con Primo Levi* se estrenó el 8 de mayo de 2005 en el teatro Juan Bravo de Segovia, y se representó el 12 de enero de 2006, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, logrando un total de 19 actuaciones hasta el día 29 del mismo mes. El reparto, bajo la dirección de la misma Lezcano, estuvo formado por Manuel Galiana y Víctor Valverde. La pieza, basada en la novela *Se questo è un uomo* de Primo Levi, detalla las largas conversaciones entre el intelectual judío y su amigo, el escritor italiano Ferdinando Camon. La representación fue criticada por el embajador israelí, Víctor Harel, que tachó el texto de antisemitismo, pero la autora desmintió todas las acusaciones en diversas entrevistas (Cruz, 2006).

---

<sup>11</sup>Gabriel Olivares (1975-), licenciado en Comunicación Audiovisual y Dirección Cinematográfica, es un dramaturgo albaceteño. Ha fundado y dirigido el TeatroLab de Madrid y desde 2013 realiza espectáculos y proyectos artísticos.

### 2.1.16 *Angélica Liddell*

Angélica Liddell (1966-)<sup>12</sup>, seudónimo de Angélica González, es una escritora y actriz catalana. Se licenció en Psicología y Arte Dramático en 1993 y a lo largo de su carrera recibió numerosos premios como el Nacional de Literatura Dramática 2012, el León de Plata de la Bienal de teatro de Venecia 2013 y el Premio Leteo 2016. Entre sus primeras obras destacan *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Tríptico de la aflicción* (2004), *Mi relación con la comida* (2005), *Cuarteto para el fin del tiempo* (2006). En el cuatrienio analizado se pusieron en escena dos dramas, dirigidos por la misma autora: *El año de Ricardo y Perro muerto en tintorería: los fuertes*. El primero, se estrenó el 15 de diciembre de 2006 en el teatro de los Manantiales de Valencia y se escenificó el 18 de diciembre de 2007, en el teatro Valle-Inclán de Madrid, permaneciendo en cartel hasta el día 30 del mismo mes por 12 funciones. El reparto estuvo formado por Angélica Liddell y Gumersindo Puche. La pieza se basa en el *Ricardo III* de William Shakespeare. *Perro muerto en tintorería: los fuertes* se estrenó el 8 de noviembre de 2007, en el teatro Valle-Inclán, y logró un total de 34 representaciones hasta el 16 de diciembre del mismo año. En el espectáculo actuaron Nasima Akaloo, Miguel Ángel Altet, Carlos Bolívar, Violeta Gil, Angélica Liddell y Gumersindo Puche. Según la dramaturga, este texto pertenece al género apocalíptico de la política-ficción, donde un imaginario futuro presenta una distopía en la que el enemigo ha sido aniquilado, pero, naturalmente, no se ha conseguido extirpar el miedo, un miedo oscuro y vergonzante, pero no por ello menos agudo (Pérez, 2007).

---

<sup>12</sup>Cf. la tesis de doctorado, realizada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, de Ana Vidal Egea (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2000)*, que puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS\\_ANA VIDAL\\_SOBRE\\_LIDDELL.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf) [20/04/2018].

### 2.1.17. *Carmen Losa*

La sevillana Carmen Losa (1959-) es actriz, dramaturga y directora de teatro. Se licenció en Filología Inglesa por la Universidad de Sevilla y trabajó como actriz en la compañía del Centro Dramático de Extremadura. Actualmente dirige el laboratorio del teatro William Layton de Madrid, en el que imparte clases de interpretación. La comedia *Chicas* se estrenó en el teatro Galileo, el 23 de marzo de 2006, donde permaneció en cartel con 9 funciones hasta el 8 de abril del mismo año. El 26 de abril de 2006 volvió a ponerse en escena, en el teatro Muñoz Seca, con 51 representaciones hasta el 28 de mayo de 2006. El espectáculo fue dirigido por la misma autora y el reparto estuvo formado por Rosa Estévez, Saida Santana, Cristina Camisón y Resu Morales. La obra se basa en el libro de relatos *Primeras caricias* (2002) de Beatriz Gimeno y trata de cómo viven la sexualidad las mujeres de distintas épocas y procedencias<sup>13</sup>.

### 2.1.18. *Paloma Mejía Martí*

Paloma Mejía Martí (1972-) es una artista teatral y coreógrafa madrileña que dirige la homónima compañía de teatro y danza. La dramaturga ha escenificado diversas obras, entre las que destacan *Cyrano de Bergerac* (2012), *Los miserables* (2012) y *El Conde de Montecristo* (2015). Su comedia *Recuérdame desnudo* se puso en escena el 12 de febrero de 2006, en el teatro Victoria, por 2 veces. La pieza, dirigida por la misma autora, fue representada por la compañía cubana de teatro “Máscara Laroye”. Se trata de un espectáculo de teatro y danza que narra la historia de un escritor español que se casa con una mujer cubana. Cuando ella vuelve a su país para resolver unos asuntos, él empieza a escribir tres relatos diferentes (amor,

---

<sup>13</sup>Cf. al respecto, el estudio “Sobre puestas en escena de teatro lésbico (2000-2017)”, realizado por Alicia Casado Vegas y Olivia Nieto Yusta (2017), dentro del XXVI Seminario Internacional del SELITEN@T *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología* en los inicios del siglo XXI, dirigido por el profesor José Romera Castillo.

odio y pasión). Preocupado por la larga ausencia de su mujer, el protagonista viaja a Cuba para buscarla.

### 2.1.19. *Teresa Moure Pereiro*

La escritora gallega María Teresa Moure Pereiro (1969-) es doctora en Lingüística y trabaja como profesora de literatura en las facultades de Filosofía y Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Ganó diversos premios como el Premio Lueiro Rey 2004 por la novela corta *A xeira das árbores* (Sotelo Blanco, 2004), el Premio Ramón Piñeiro de Ensayo 2004 por *Outro idioma é posible* (Galaxia, 2005), el Premio Xerais de novela, el Premio Aelg y el Premio de la Crítica de narrativa gallega por *Herba Moura* (Xerais, 2005). La pieza *Unha primavera para Aldara* se puso en escena el 5 de marzo de 2009, en el Círculo de Bellas Artes, en 2 funciones durante la XIV Muestra de Teatro de las Autonomías. En la representación teatral, dirigida por Xúlio Lago, actuaron Amparo Malo, Lucía Regueiro, María Bouzas, María Barcala, Pilar Pereira, Marcos Correa, Belén Constenla, Josi Lage, Agustín Vega y Xoán Carlos Mejuto. La historia del texto se desarrolla en Galicia, en el siglo XV, en un convento de monjas. Éstas, a pesar de las reglas que prohibían acoger a hombres en un monasterio, deciden dar refugio un guerrero herido durante la Revuelta Irmandiña. Gracias a esta obra, Teresa Moure Pereiro ganó el Premio Rafael Dieste de Teatro en 2007.

### 2.1.20. *Itziar Pascual*

La madrileña Itziar Pascual (1967-) es dramaturga, pedagoga e investigadora. Estudió periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y también Dramaturgia en la RESAD, donde trabaja como profesora de Literatura Dramática. Ha sido presidenta y socia fundadora (2000-2003) de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM). Entre sus primeras obras destacan *¿Me concede este baile?* (1991), *Confort* (1992), *Me llamo Blanca* (1992), *La Fuga* (1995). En el cuatrienio analizado

se han representado dos dramas: *Papel de mujer* y *Pared*. La primera, se puso en escena en 12 ocasiones, a partir del 1 de enero de 2006, en el teatro Galileo, bajo la dirección de Pepa Sarsa. El reparto estuvo formado por Nieves Mateo, Cristina Regueira, Ena Fernández y Rosa Álvarez. El drama se divide en dos partes; en la primera —*Nana*— dos amigas se encuentran en un hospital por razones distintas: una para evitar un posible embarazo y la otra, ya embarazada, se somete a una amniocentesis. En la segunda parte —*Despedida*—, dos hermanas se ocupan de su madre que está en estado crítico en hospital e intentan repartirse las obligaciones de las que tienen que hacerse cargo. El drama *Pared* se escenificó el 19 de enero de 2006, en el teatro María Guerrero, con 4 funciones hasta el día 21 del mismo mes. En la pieza, dirigida por Roberto Cerdá, actuaron Miriam Montilla y Ana Wagener. Se trata de un drama de mujeres víctimas de violencia doméstica: “Los soliloquios a los que se libran las dos mujeres excluyen toda forma de violencia. La inmovilidad es una constante en una obra donde la única dinámica es la alternancia de textos en una lenta pero segura construcción de un muro expresivo” (Garnier, 2004).

### 2.1.21. Paloma Pedrero

Paloma Pedrero (1957-)<sup>14</sup> es una actriz, guionista y directora teatral madrileña. Se licenció en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora de teatro y entre sus primeras producciones dramáticas destacan *La llamada de Lauren* (1985), *Resguardo personal* (1986), *Invierno de luna alegre* (1987), *Besos de lobos* (1991), etc. En los años analizados se pusieron en escena tres obras de la dramaturga: *Beso a beso*, *Caídos del cielo* y *El calor de agosto*.

La comedia *Beso a beso* se estrenó el 16 de noviembre de 2006 en el teatro

---

<sup>14</sup>Cf. la tesis de doctorado, realizada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, de Sonia Sánchez Martínez (2005), *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, que puede leerse completa en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SoniaSanchez.pdf> [20/04/2018].

Galileo y permaneció en cartel con 12 funciones hasta el 9 de diciembre de 2006. El espectáculo, dirigido por Elena Cánovas, es un conjunto de piezas que cuentan, con humor y erotismo, el primer beso de cinco mujeres de generaciones distintas. El reparto estuvo formado por Jesús Blanco, Rocío Calvo, Ana Chávarri, Gemma Pascual, Carlos Pulido y Chema Rodríguez. La comedia *Caidos del cielo*, dirigida por la misma autora, se estrenó el 30 de octubre de 2008, en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa), dentro del XXV Festival de Otoño de Madrid, con 4 actuaciones hasta el 2 de noviembre del mismo año. Se representó otra vez en el mismo teatro a partir del 19 de mayo hasta el 31 de mayo de 2009, con 11 funciones. En la obra actuaron Rocío Calvo, Ana Chávarri, Paloma Domínguez, Manuel Fernández, Manuel Mata, Carlos Piñeiro, Felipe Pérez, Cristobal Anaga, Salvador Borrego, Yolanda Sola, entre otros. El texto, finalista al Premio Valle-Inclán, como acontecimiento teatral más importante del año 2009, es fruto de la experiencia de Paloma Pedrero a lo largo de ocho años de trabajo en un taller de teatro con un amplio grupo de personas sin hogar. De hecho, la pieza aborda el mundo de los “sin hogar” españoles. *El color de agosto*<sup>15</sup>, escrita en 1987, es uno de los primeros textos teatrales de Paloma Pedrero. En los años 2006-2009 se puso en escena el 8 de febrero de 2006 en el teatro Arlequín, bajo la dirección de Marta Álvarez. El espectáculo permaneció en cartel hasta el 23 de marzo de 2006, logrando un total de 36 funciones. El reparto estuvo formado por Celia Freijeiro y Marta Larralde. El drama trata de la amistad destructiva entre dos amigas, María y Laura, que se encuentran después de ocho años de separación, ocultando sus verdaderas vidas.

---

<sup>15</sup>Señalamos los siguientes estrenos de *El color de agosto*: Centro Cultural Galileo, Madrid, 1988, dirección Pepe Ortega; Pace Theatre, New York (EEUU), 1991, dirección Timur Djordjadze; Théâtre du Rénard, Francia, 1994, dirección de Panchika Velez; teatro Giratablas, San José (Costa Rica), 1997, dirección Fernando Vinocour; La Habana (Cuba), 1996, dirección Giraldo Moisés.

### 2.1.22. *María Reimóndez Meilán*

La gallega María Reimóndez Meilán (1975-) es una escritora que ha publicado obras de narrativa, poesía y teatro. Es fundadora de la Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación, siendo ella misma traductora e intérprete de profesión. La comedia *El club de la calceta* se estrenó el 20 de marzo de 2009, en el Círculo de Bellas Artes, durante la XIV Muestra de Teatro de las Autonomías, con 2 funciones. La dirección fue de Celso Parada y el reparto estuvo formado por Estibaliz Espinosa, Susana Dans, Laura Ponte, Maxo Barjas, Elina Luaces, Luisa Merelas e Imma Antonio. Las protagonistas de la obra son seis mujeres muy diferentes: una limpiadora de casas, una secretaria, una mujer mayor, una prostituta, un ama de casa coja y una activista revolucionaria. Ellas asisten a clases de calceta y comparten sus frustraciones, intentando superar sus problemas.

### 2.1.23. *Carmen Resino*

Carmen Resino (1941-) es una dramaturga madrileña que se licenció en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Escribe obras de teatro desde finales de los sesenta y entre sus primeros textos destacan *El Presidente* (1968), *La sed* (1980), *¡Mamá, el niño no llora!* (1982), *Ultimar detalles* (1984), *Ulises no vuelve* (1983), etc. Fue miembro fundador y presidenta de la Asociación de Dramaturgas Españolas. Ha sido traducida al francés y al inglés. *Orquesta* se estrenó en el Círculo de Bellas Artes desde el 18 de septiembre hasta el 28 de septiembre de 2008, en 11 funciones. La dirección fue de Luis Maluenda y en el espectáculo actuaron Pepa Sarsa, Enrique Menéndez, Emilio Linder, Dolores Granados e Igor Mikhailov. El protagonista del drama es Maurice, un músico en paro, que vive en un teatro abandonado. A lo largo de la historia se escenifica su pasado a través de fragmentos musicales de los compositores más importantes como Bach, Albinoni, Schmitt y Haendel.

#### 2.1.24. *Laila Ripoll*

La madrileña Laila Ripoll (1964-) es una directora de escena y dramaturga española. Licenciada por la RESAD, ha dirigido espectáculos para el Centro Dramático Nacional. Su obra fue traducida al francés, rumano, portugués, italiano, griego, inglés y euskera. Entre los textos más destacados de la autora recordamos *La ciudad sitiada* (1996), *Atra Bilis* (2001), *Santa Perpetua* (2011) y *El triángulo azul* (2014) con la que ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015. En el cuatrienio analizado se pusieron en escena dos obras: el musical *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)* y la tragicomedia *Los niños perdidos*. *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)* es una pieza que la autora escribió con Gonzala Martín Scherman<sup>16</sup>, que se estrenó el 4 de marzo de 2006 en el teatro Gran Vía y se escenificó en 6 funciones hasta el día 19 del mismo mes. El espectáculo, dirigido por Gonzala Martín Scherman, es una adaptación de la popular fábula de La Fontaine. La tragicomedia *Los niños perdidos* se estrenó el 15 de diciembre de 2005, en el teatro María Guerrero. En los años analizados, se puso en escena en el mismo teatro desde el día 1 hasta el 22 de enero de 2006, logrando un total de 19 funciones. La dirección fue de Laila Ripoll y el reparto estuvo formado por Juan Ripoll, Mariano Llorente, Marcos León y Manuel Agredano. El texto trata del periodo de la dictadura y, en particular, de la historia de cuatro niños que viven encerrados en un orfanato.

#### 2.1.25. *Antonia San Juan*

La canaria Antonia San Juan (1961-) es actriz, directora de cine, guionista y monologuista. A los 21 años, se trasladó a Madrid para trabajar no solo en obras clásicas de teatro, sino también en locales donde

---

<sup>16</sup>La malagueña Gonzala Martín Scherman (1969-) es licenciada en Interpretación por la RESAD y en Filología Inglesa por la Universidad Complutense. Entre sus obras más importantes destaca *Moma* (2008).

interpretaba sus monólogos. En 1999 obtuvo una nominación a los Premios Goya como revelación por el papel de Agrado en la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar. En los años analizados se pusieron en escena cuatro comedias, todas escritas y dirigidas por la misma autora: *Hijos de su madre*, *La Terremoto de Alcorcón a precios populares*, *Las que faltaban* y *Otras mujeres*. *Hijos de su madre* se estrenó el 2 de octubre de 2007, en el teatro Arlequín, y permaneció en cartel hasta el 3 de febrero de 2008 con 63 funciones; la obra, formada por un conjunto de monólogos, se basa en dos cortometrajes de la misma autora: *V.O.* (2001) y *La China* (2005), con actuación de Luis Miguel Seguí, Helena Castañeda y Félix Navarro, que interpretan a diez personajes diferentes, con canciones en directo. *La Terremoto de Alcorcón a precios populares* se estrenó en el teatro Arlequín, desde el 3 de abril hasta el 30 de junio de 2008, logrando un total de 36 puestas en escena. Se trata de un espectáculo escrito por Antonia San Juan, siendo la protagonista de la obra *La Terremoto de Alcorcón*, personaje interpretado por Pepa Charro, que pone en escena con su gran faceta humorística unos monólogos agudos e irreverentes. *Las que faltaban* se representó en el teatro Alfil, a partir del 3 de enero hasta el 15 de enero de 2006, con 12 actuaciones. La pieza volvió a ponerse en escena en un primer momento siempre en el teatro Alfil el 25 de julio de 2006 y permaneció en cartel por 36 funciones hasta el día 3 de septiembre del mismo año y, en un segundo momento, en el teatro Arlequín, a partir del 2 de octubre de 2007 hasta el 3 de febrero de 2008, en 106 funciones. En la comedia, Antonia San Juan interpreta un conjunto de personajes que hacen una crítica feroz de la sociedad: una mujer que ama a un asesino, una soprano loca, una señora adinerada, un ama de casa experta en toda clase de tareas y una damita del siglo XVI. *Otras mujeres* se puso en escena el 2 de abril de 2008, en el teatro Arlequín, hasta el 29 de junio, en 45 funciones. El espectáculo está formado por catorce monólogos: tres de la dramaturga canaria, uno basado en *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca y diez escritos por Félix Sabroso, Enrique Gallego y Luis Miguel Seguí: “Con el tono de humor, algo sarcástico, pero con un fondo amargo, trece personajes femeninos, con sus distintos puntos

de vista, acompañan al espectador en un paseo por la psicología humana, constituyendo una radiografía de las diferentes actitudes que adopta el ser humano” (Viola, 2012a: 400).

#### 2.1.26. Ana Vallés

Ana Vallés (1959-) es autora, directora de teatro y actriz gallega. Sus espectáculos se han representado en ciudades como Boston, París, Bologna, Porto, Dresden, Edimburgo, Bucarest, Varsovia y Timisoara. Entre sus primeras obras destacan *Andante* (1991), *Café acústico* (1992), *Deriva* (1993) y *La casa en primer plano* (1994). El drama *Me acordaré de todos vosotros*, dirigido por la misma autora, se estrenó el 4 de mayo de 2007, en el teatro de la Abadía, y permaneció en cartel hasta el 3 de junio del mismo año por 27 funciones. El reparto estuvo formado por Mónica García, Julio Cortázar, Carlota Ferrer, David Luque, Lola Manzano, Markos Marín, María Miguel, Rafael Rojas y Fernando Soto. La pieza es una miscelánea teatral donde los actores, gracias a un trabajo de creación libre, se convierten en personajes de sí mismos, creando un collage surrealista y felliniano.

#### 2.1.27. Ana Zamora

Ana Zamora (1975-) es una dramaturga madrileña que se licenció en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD y realizó puestas en escena de textos muy diversos como *Carmen* de Bizet (2009), *Ligazón* de Valle-Inclán (2009) y la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente (2006). En el año 2001, fundó la compañía *Nao d'amores* que se ocupa de la puesta en escena de teatro prebarroco. En el cuatrienio analizado, se estrenaron dos obras adaptadas y dirigidas por ella: *Auto de los Reyes Magos* y *Misterio del Cristo de los Gascones*. El primer drama se estrenó por tercera vez el 3 de diciembre de 2008, en el teatro de la Abadía, con 45 funciones, hasta el 11 de enero de 2009. El reparto estuvo formado por Jorge Basanta, Francisco Rojas, Alejandro Sigüenza y Nati Vera. La pieza, que se basa en

el primer texto teatral de la literatura española, representa una mezcla de versos y músicas en directo de los siglos XII y XIII. *Misterio del Cristo de los Gascones* se estrenó el 29 de marzo de 2007, en el teatro de la Abadía, y permaneció en cartel con 10 actuaciones hasta el 8 de abril del mismo año. En la representación actuaron Elvira Cadrupani, David Faraco, Alejandro Sigüenza y Nati Vera. Se trata de una recreación libre de la ceremonia litúrgica que se representaba en la Iglesia de San Justo en Segovia, donde se construyó el Cristo de los Gascones. El espectáculo se caracteriza por la interpretación en directo de piezas musicales y une el trabajo coral de los actores con el teatro de títeres.

## 2.2. Latinoamérica

### 2.2.1. Gabriela Acher

La uruguaya Gabriela Acher (1944-) es una actriz, guionista, humorista y escritora que vive en Buenos Aires, donde trabaja en televisión, cine y teatro. Ha publicado diversos libros como *El príncipe azul destiñe* (1992), *La guerra de los sexos* (1998) y *Algo sobre mi madre (todo sería demasiado)* (2007). La comedia *El amor en tiempos del colesterol* se estrenó el 16 de septiembre de 2009, en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa), con 23 representaciones hasta el 11 de octubre del mismo año. La obra, dirigida por la dramaturga, se basa en el homónimo libro que publicó en 2001. El espectáculo se presenta como un programa de televisión donde la misma autora recibe y contesta a cartas de distintas mujeres que le cuentan sus insatisfacciones amorosas y sexuales.

### 2.2.2. Marta Betoldi

Marta Betoldi (1959-) es una actriz argentina de televisión, teatro y cine. Actualmente trabaja como guionista de series de televisión. Entre sus primeras películas como actriz destacan *Proceso a la infamia* (1974),

*Los médicos* (1978), *Días de ilusión* (1980) y *No habrá más penas ni olvido* (1983). En los años 2009, 2010, 2013 recibió la nominación como mejor autora en los Premios Martín Fierro. El espectáculo *Contracciones* se representó el 16 de febrero de 2006, en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa) y permaneció en cartel en 16 funciones hasta el 5 de marzo de 2006. En la pieza, dirigida por Mario Pasik, actuaron Marta Betoldi, Laura Azcurra y Facundo Espinosa. Fue traducida al francés, presentada en 2002, en el Congreso de la Mujer, realizado en París y estrenada en 2003 por la Compañía francesa de Muriel Hunet. En el mismo año fue traducida y publicada en Londres y representada en el Royal Theatre de Londres por la compañía inglesa de Tiffany Watt-Smith. En la obra asistimos a unos monólogos entre dos mujeres que, en distintas épocas y lugares (una en 1976, año del golpe de estado en Argentina, y otra en la actualidad), escriben un diario a sus futuros hijos.

### 2.2.3. *Manuela Infante*

La dramaturga chilena Manuela Infante (1980-) se licenció en Artes por la Universidad de Chile. Desde el año 2001, junto con su compañía Teatro de Chile, trabajó como dramaturga y directora montando las obras *Prat* (2002), *Juana* (2004), *Narciso* (2005), *Rey planta* (2006) y *Cristo* (2008). Sus trabajos se han presentado en Alemania, Holanda, Irlanda, España, Italia, Estados Unidos, Perú, México, Argentina y Brasil. La obra *Narciso* se estrenó el 5 de noviembre de 2006, en el Nuevo Teatro Alcalá, con una sola función. En la pieza, dirigida por la misma autora, actuaron Rodrigo Sobarzo y Angélica Vial. Se trata de la historia de un adolescente que, por la atormentada relación con su familia y su escuela, decide encerrarse en el baño de su casa y pasar allí sus días. Según el crítico Eduardo Guerrero del Río:

*En todo caso, más allá del latente narcisismo, lo que se concreta en el pequeño espacio escénico (diferente a los espacios*

*convencionales) es un juego de liberación, quedando en claro la rebelión de los jóvenes frente al sistema y, sobre todo, frente a sus padres. Es un grito ahogado, fiel reflejo de un mundo carente para ellos de sentido y de referentes políticos y sociales (Guerrero del Río, 2005: 51).*

#### 2.2.4. Marina Seresesky

Marina Seresesky (1969-) es directora de cine, guionista y actriz argentina. En el teatro, estuvo vinculada profesionalmente a la compañía Teatro Meridional y bajo la dirección de Gerardo Vera, en el Centro Dramático Nacional, participó en la obra *Agosto* (2011). *La puerta abierta* (2016), su primer largometraje, protagonizado por Carmen Machi y Terele Pávez, obtuvo la nominación en los Premios Goya 2012. La obra *Negra!* se puso en escena el 16 de octubre de 2007, en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa), en 18 funciones, hasta el 4 de noviembre del mismo año. La dramaturga, que es también protagonista y directora de la pieza, interpreta tres monólogos con tres personajes femeninos diferentes: una mulata latinoamericana, una caribeña de color y una africana que se enfrentan a problemas como la esclavitud o la maternidad<sup>17</sup>.

### 3. DRAMATURGAS EN LENGUA INGLESA

#### 3.1. Inglaterra

##### 3.1.1. Agatha Christie

Agatha Christie (1890-1976) fue una escritora y dramaturga británica especializada en novelas policíacas. A lo largo de su carrera, publicó novelas policiales e historias cortas. Por lo que se refiere al teatro, publicó doce obras

---

<sup>17</sup>Cf. al respecto, “Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2016).

entre las que destacan obras como *Diez negritos* (1943), *Cita con lo muerte* (1945), *La telaraña* (1954) y *Regla de tres* (1962). En los años analizados, se han puesto en escena dos espectáculos de la autora: *La ratonera* y *Una visita inesperada*. *La ratonera*<sup>18</sup> se representó a partir del 1 de enero de 2006, en el teatro Muñoz Seca, y permaneció en cartel con 101 funciones hasta el 9 de abril de 2006. El reparto estuvo formado por Jaime Blanch, Pablo Calvo, Ane Gabarain, Klara Badiola, Fermín Sanles, Cristina Rivera y José Luis Mendiara. El espectáculo, dirigido por Ramón Barea, trata de la historia de ocho personajes que quedan atrapados en una casa de huéspedes, debido a la nieve, y que se ven envueltos como sospechosos o víctimas en un reciente crimen ocurrido en Londres. “La ratonera es la clásica pieza policiaca en la que no se sabe quién es el asesino hasta el final de la obra, de modo que el espectador puede sospechar de cada uno de los personajes, pues todos tienen motivos y ocasión para cometer el crimen” (Besó Portalés, 2008). *Una visita inesperada*<sup>19</sup> se puso en escena en el teatro Real Cinema el 1 de septiembre de 2006 con 75 actuaciones hasta el 12 de noviembre del mismo año, bajo la dirección de Gerardo Malla. El reparto estuvo formado por Jaime Blanch,

---

<sup>18</sup>*La Ratonera* tuvo su estreno mundial en el Theatre Royal de Nottingham, el 6 de octubre de 1952. Comenzó a representarse en Londres el 25 de noviembre de 1952 en el New Ambassadors Theatre. La obra, con traducción de Luis de Baeza, se estrenó en España el 6 de agosto de 1954 en San Sebastián y tras una gira por el país pasó al teatro Infanta Isabel de Madrid el 12 de noviembre del mismo año. El elenco estuvo formado por Mariano Azaña, María Luisa Ponte, Irene Caba Alba, Irene Gutiérrez Caba, Julia Gutiérrez Caba y Erasmo Pascual. La obra superó las 700 representaciones con más de 2 años en cartel. Se repuso en 1965, en el teatro Arlequín de Madrid, en 1972 en el teatro Cómico de Madrid, en 1998 en el teatro Real Cinema de Madrid, en 2005 al Muñoz Seca de Madrid.

<sup>19</sup>*Una visita inesperada* se estrenó el 12 de agosto de 1958 en el Duchess Theatre, de Londres, bajo la dirección de Hubert Gregg y con el siguiente reparto: Philip Newman, Renée Asherson, Nigel Stock, Winifred Oughton, Christopher Sandford, Violet Farebrother, Paul Curran, Tenniel Evans, Michael Golden, Roy Purcell. En España se estrenó en 1959 en el teatro Infanta Isabel, Madrid. El reparto estuvo formado por Manuel Dicenta, Julia Gutiérrez Caba, Consuelo Company, Luisa Rodrigo, Fernando Noguerras, Ángel de la Fuente, José Cuadrado y Ricardo Lucía. Se volvió a representar en 1972 en el teatro Arlequín, Madrid, con los siguientes intérpretes: Manuel Conde, Ana María Vidal, Ángel Picazo, Blanca Sendino, Fabián Fonsana, Magda Roger, Vicente Vega y Enrique Ciurana.

Charo Solano, Tomás Sáez, César Diéguez, Cristina Inza, Miguel Ángel Fernández, Fermín Sanles y Karmele Aramburu. En la pieza el protagonista se pierde por una carretera de Gales y acude a una mansión cercana a pedir ayuda. Allí encuentra a Richard, un hombre en silla de ruedas, muerto con una bala en la cabeza y, al lado, a su joven esposa Laura, que se declara autora del crimen. Aunque Laura suplica a Michael que llame a la policía, él comienza a investigar por su cuenta en una casa en la que todos son sospechosos porque todos tenían motivos para asesinar al señor de la casa:

*En La visita inesperada, Agatha Christie introduce una pequeña variación en la estructura de la trama: apenas empieza la obra, una mujer confiesa haber cometido un crimen, aunque las cosas no son tan sencillas [...]. Hay que estar muy atento en los diálogos, porque se explica la personalidad del fallecido así como datos fundamentales del resto de personajes. Además, cada detalle esconde una pista buena o falsa. Apesar de la enorme inverosimilitud de la trama, como suele ocurrir en las obras policíacas, el suspense creado por conocer la identidad del asesino, con las sospechas que se desplazan de uno a otro personaje, permite que el espectador se amolde bien a lo que está viendo (Besó Portalés, 2008).*

### 3.1.2 Sarah Kane

La británica Sarah Kane (1971-1999), en 1992, se licenció en Arte Dramático por la Universidad de Bristol y dos años después escribió su primer texto *Sick*, una trilogía de monólogos, cuyos temas centrales son la violación, la bulimia y la sexualidad. Durante este periodo, la autora ya padece síntomas de depresión y se suicidará en 1999. Por su singular talento y sus provocadoras temáticas, Sarah Kane es una de las dramaturgas más representadas en Europa, siendo sus textos traducidos al alemán, francés, italiano, español, catalán, griego, danés, portugués, rumano y ruso. En el cuatrienio analizado, se representaron dos obras de la dramaturga: 4.48

*Psicosis* y dos versiones de *El amor de Fedra*. El drama *4.48 Psicosis* se estrenó el 4 de febrero de 2009 en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa) con 15 funciones, hasta el día 22 del mismo mes. En la obra actuó Leonor Manso, bajo la dirección de Luciano Cáceres. El título se refiere a la hora en que se cometen más suicidios ya que, según estadísticas publicadas en Inglaterra, en esa hora aproximada acaba el efecto de los fármacos psiquiátricos tomados la noche anterior. La pieza muestra qué es lo que pasa por la mente de una persona cuando se mezclan la realidad con lo imaginario. Tras terminar el texto, Sarah Kane se suicidó. El drama *El amor de Fedra* se representó en dos versiones: la primera se estrenó el 3 de julio de 2008 en el teatro Réplika por 20 actuaciones hasta el 3 de agosto del mismo año. La dirección fue de José Manuel Taracido y el reparto estuvo formado por Pablo Castañón, Ani Rubio, Irene Ambel, Daniel Ghersi, Àlex Reig, Alejandro Pantany, Lorena Roncero y Tamara Berbes. La segunda versión, que se puso en escena en serbio con el título *Fedrina Ljubav*, se estrenó el 27 de noviembre de 2009 en el teatro Fernán Gómez (Centro Cultural de la Villa) en 3 funciones, durante el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. La dirección fue de Iva Milošević y actuó la compañía de teatro Jugoslovensko Dramsko Pozoriste. La historia trata de una mujer llamada Fedra que se enamora de su hijastro Hipólito. Éste, en cambio, mantiene una relación ambigua la hija de Fedra. El rechazo que expresará Hipólito frente a la declaración de amor de su madrastra, desencadena una serie de sucesos que componen la tragedia, ya que la protagonista se quiere vengar por los hechos ocurridos.

### 3.1.3 *Polly Stenham*

La escritora británica Polly Stenham (1986-) se interesó en el teatro muy pronto ya que su padre organizaba eventos culturales en el Royal College of Art y en el Institute of Contemporary Arts en Londres. Estudió en el University College London y a los 19 años escribió su primer texto *The Face* que resultó premiado por The Royal Court Theatre de Londres, también

con el Charles Wintour Award, The Critics Circle Award y el TMA Award, como la mejor obra del 2007. El drama *Esa cara* se estrenó el 30 de marzo de 2009, en el Círculo de Bellas Artes durante la XIV Muestra de Teatro de las Autonomías en 7 funciones. La dirección fue de Pilar Massa y el reparto estuvo formado por Ivana Heredia, Ainhoa Santamaría, Antía González, Pilar Massa, Ignacio Jiménez y Borja Elgea. En la pieza, la dramaturga cuenta la historia de Mia, una chica que, interna en un colegio, maltrata junto a su amiga Izzy a otra compañera. La protagonista será expulsada y su vuelta a casa desencadena el nacimiento de discusiones y problemas camuflados bajo la apariencia de una familia respetable.

### **3.2. Estados Unidos**

#### *3.2.1. Margaret Edson*

La dramaturga estadounidense Margaret Edson (1961-) se licenció en Historia en 1983 y trabajó como profesora de inglés durante seis años. Gracias a su obra *Wit* resultó ganadora del Premio Pulitzer de Teatro en 1999. *Wit* se estrenó el 8 de noviembre de 2003 en el teatro Bartrina de Reus de Tarragona y se representó el 12 de enero de 2006, en el teatro Maravillas de Madrid, logrando un total de 55 funciones hasta el 5 de marzo de 2006. La dirección fue de Lluís Pascual y el reparto estuvo formado por Rosa María Sardá, Miguel Palenzuela, Mercé Pons, Dora Santacreu y Javier Albalá. La pieza narra la historia de una profesora de literatura especializada en la obra del poeta inglés del siglo XVI John Donne, invadida por una grave enfermedad terminal. A pesar del cáncer, la protagonista aborda su tragedia con humor: “El valor fundamental de *Wit* es que habla de las relaciones entre seres humanos, y en éstas entra en juego [...] la necesidad de entender la enfermedad a través de un lenguaje claro y directo y de mantener un cierto grado de control sobre la propia vida” (Fernández Morales, 2006: 273).

#### *3.2.2 Eve Ensler*

Eve Ensler (1953-) es una dramaturga estadounidense conocida internacionalmente por su obra teatral *The Vagina Monologues* (1996). Se graduó en 1975 por la Universidad Middlebury College. En 1998 fundó el proyecto V-Day que combate la violencia doméstica y el femicidio. Entre sus primeras obras teatrales destacan: *Ladies* (1989), *Scooncat* (1992), *Floating Rhoda and the Glue Man* (1993), *The Depot* (1995) y *Extraordinary Measures* (1995). Ganó diversos premios como el Matrix Award en 2002 y el Media Spotlight Award for Leadership (concedido por Amnesty Internacional, en el mismo año). *Los monólogos de la vagina*<sup>20</sup> se estrenó el 8 de noviembre de 2006, en el Nuevo Teatro Alcalá, bajo la dirección de Antonia García y permaneció en cartel logrando un total de 173 representaciones hasta el 27 de mayo de 2007. El texto ha sido adaptado al castellano por Víctor Cremer y fue llevado a la escena por Maite Merino y Magdalena Broto. La obra está formada por un número variable de monólogos que se relacionan con la vagina, ya sea a través del sexo, el amor, la violación, la menstruación, la mutilación, la masturbación, el nacimiento, el orgasmo y la variedad de nombres para la vagina, o simplemente como un aspecto físico del cuerpo. Eve Ensler escribió la primera versión de esta pieza en 1996, después de entrevistar a más de 200 mujeres acerca del sexo, las relaciones amorosas y la violencia doméstica.

### 3.2.3. Helene Hanff

Helene Hanff (1916-1997) fue una escritora estadounidense que durante los años cuarenta y cincuenta trabajó como guionista de obras de teatro, aunque también es autora de varios guiones para la televisión, libros infantiles, ensayos y novelas como *Underfoot in Show Business* (1961), *The*

---

<sup>20</sup>*Los monólogos de la vagina* se estrenó el 3 de octubre de 1996 en el Centro de Arte HERE de Nueva York. En la representación la dramaturga interpretaba a una docena de personajes relatando sus historias. Antes de llegar a Madrid, donde se estrenó el día 7 de septiembre del 2000, en el teatro Alfil, la obra obtuvo gran éxito en Broadway en 1997, y en Londres, donde se representó en marzo de 1999, en el Ring's Head Theatre.

*signing of the Constitution* (1961), *Terrible Thomas* (1964) y *Early Settlers in America* (1965).

La pieza *84 Charing Cross Road* se basa en la homónima novela publicada en 1970. Se estrenó en el teatro Fígaro el 26 de enero de 2006 y permaneció en cartel, con 55 funciones, hasta el 19 de marzo del mismo año. En la pieza, dirigida por Isabel Coixet, actuaron Carmen Elías y Josep Minguell. La protagonista es la escritora Helene Hanff, que vive en Nueva York y busca algunos textos que se encuentran en una librería de libros usados especializada de Londres, en el número 84 de Charing Cross. La mujer inicia una relación epistolar con Frank Doel, empleado de la tienda. Los dos no se encontrarán nunca, pero terminarán siendo amigos, compartiendo el amor por los libros y por la literatura.

### 3.2.4. *Lillian Hellman*

La dramaturga y guionista de cine estadounidense Lillian Florence Hellman (1905-1984) estudió en la Universidad de Columbia y en la Universidad de Nueva York. Su carrera literaria se divide en dos periodos muy distintos: en una primera etapa, a partir de 1934, la autora abordó la producción teatral; durante el segundo periodo, entre 1969 y 1980, escribió libros de memorias y alguna narración. Entre sus obras destacan *The Dark Angel* (1935), *These Three* (1936), *Days To Come* (1936) y *The Little Foxes* (1939). El primer trabajo teatral de la autora, *The Children's Hour* (1934), tuvo un gran éxito. El espectáculo, traducido al español con el título *La Calumnia*<sup>21</sup>, se representó en dos periodos distintos en los años analizados: en un primer momento se puso en escena el teatro Albéniz, el 10 de enero de 2006, en 6 funciones. La pieza se volvió a representar el 19 de agosto de 2006, en el teatro Muñoz Seca, y permaneció en cartel logrando un total de

---

<sup>21</sup>En España, *La calumnia* se estrenó en 1961, en el teatro Beatriz de Madrid, en versión de Manuel Aznar y Cayetano Luca de Tena, con decorados de Emilio Burgos e interpretación de Montserrat Salvador, María Isabel Pallarés, Amparo Baró, Manuel Gallardo, Marayata O'Wisiedo, Josefina Díaz, María José Alfonso, María Massip y María Jesús Lara.

70 actuaciones hasta el 22 de octubre del mismo año. La representación fue dirigida por Fernando Méndez-Leite y el reparto estuvo formado por Cristina Higuera, Fiorella Faltoyano, Teresa Cortés, César Díaz, Carolina Lapausa, Amparo Alcoba y María del Puy. La obra habla del escándalo suscitado en una pequeña localidad de provincia norteamericana por las falsas acusaciones de lesbianismo proferidas por una alumna contra dos profesoras. En 1961 se estrenó la adaptación cinematográfica, dirigida por William Wyler y protagonizada por Audrey Hepburn, Shirley MacLaine y James Garner.

### 3.2.5. *Marsha Norman*

Marsha Norman (1947-) es una periodista y escritora estadounidense que actualmente trabaja como profesora en la Juilliard School en Nueva York. Escribió *Getting Out* (1977), *Circus Valentine* (1979), *Traveller in the Dark* (1984), *The Secret Garden* (1991) pero su obra más conocida es *Night, Mother*<sup>22</sup> (1982) con la que ganó el Premio Pulitzer en 1983. El espectáculo, traducido al español con el título *Buenas noches, madre*, en el cuatrienio analizado se escenificó en dos versiones: la primera se estrenó en el teatro Arlequín el 12 de enero de 2007 y permaneció en cartel, con 54 representaciones, hasta el 4 de marzo del mismo año. En la pieza, dirigida por Gerardo Malla, actuaron Carmen de la Maza y Remedios Cervantes. La segunda versión se estrenó en el teatro Bellas Artes, el 9 de enero de 2009, por 3 funciones, bajo la dirección de Celso Cleto, y con un reparto formado por Manuela, María y Sofía Alvéz. La obra habla de la relación entre Thelma y su hija Jessie. Ésta le explica a su madre con toda tranquilidad que a la mañana siguiente estará muerta, puesto que planea su propio suicidio aquella

---

<sup>22</sup>La producción original de *Night, Mother* fue protagonizada por Kathy Bates como Jessie y Anne Pitoniak como Mamá en el American Repertory Theater en Cambridge, Massachusetts. La producción llegó finalmente a Broadway, donde fue representada en el John Golden Theatre con el mismo reparto. Recibió 4 nominaciones para los Premios Tony: mejor obra de teatro, mejor actriz en una obra de teatro (tanto para Bates y como para Pitoniak) y mejor director (Tom Moore). En cuanto a versiones en español, en España se estrenó en 1984, protagonizada por Mary Carrillo y Concha Velasco.

misma noche:

*Esta detonante confesión, marca una gran intensidad dramática, forma un conflicto entre ambos personajes, se inicia una oposición de fuerzas e intereses, puesto que Mónica siempre defiende su ideal, en cambio la madre hace lo que sea por disuadirla de aquella idea. Aquella tensión entre ambos personajes se da desde el principio hasta el final de la obra y es el eje que da unidad al drama (Cáceres Ruiz, 2011).*

Existe también una versión cinematográfica de 1986, protagonizada por Sissy Spacek y Anne Bancroft como hija y madre, respectivamente.

### **3.3. Australia**

#### *3.3.1. Gloria Montero*

La escritora Gloria Montero (1933-), hija de emigrantes asturianos, nació en Australia. Terminó sus estudios en el Lourdes Hill College, en Brisbane. Después de cursar estudios superiores de música y artes dramáticas, empezó a trabajar en la radio como locutora y actriz. En los años setenta se trasladó a Canadá, donde trabajó como cantante, actriz, escritora, locutora de radio. Escribió *The Immigrants* (1977), *We stood together* (1979), *Billy Higgins Rides the Freights* (1983), *The Summer the Whales Sang* (1985). La comedia *Frida K.* se estrenó el 17 de octubre de 1995 en el teatro Alfil y se escenificó el 22 de febrero de 2006, en el teatro Galileo, permaneciendo en cartel en 22 funciones hasta el 19 de marzo del mismo año. En la obra actuó Maite Brik, bajo la dirección de Peter Hinton. La protagonista de la pieza es Frida que, devastada por la mala salud, nos habla de su vida, a partir de sus primeras exposiciones hasta su matrimonio atormentado con el muralista Diego Rivera.

## 4. DRAMATURGAS EN LENGUA FRANCESA

### 4.1. Francia

#### 4.1.1. *Marguerite Duras*

Marguerite Duras (1914-1996), pseudónimo de Marguerite Germaine Marie Donnadieu, fue una novelista, guionista y directora de cine francesa. Estudió Derecho, Matemáticas y Ciencias políticas y durante la Segunda Guerra Mundial, participó en la Resistencia francesa. Su obra literaria cuenta con unas cuarenta novelas y una docena de piezas de teatro, entre las que destacan *El Square* (1955), *L'Éden Cinéma* (1977) y *Savannah Bay* (1982). El drama *La música* se estrenó el 1 de mayo de 2008, en el teatro Fígaro, y permaneció en cartel en 35 actuaciones hasta el 15 de junio del mismo año. El reparto estuvo formado por Celia Freijeiro y Alberto Merino. La pieza fue escrita originalmente en 1965 para la televisión inglesa y trata de una pareja que se ha separado hace dos años y que se reencuentra para terminar los trámites del divorcio. Los dos empiezan a recordar los momentos felices y tristes de esta historia de amor, a partir del enamoramiento hasta la convivencia. En el espectáculo, dirigido por Marta Álvarez, suben al escenario también dos músicos-actores que tocan el violoncelo (Diego Valbuena) y el violín (Julia de Castro).

#### 4.1.2. *Yasmina Reza*

Yasmina Reza (1959-) es una actriz, novelista y dramaturga francesa. Estudió Sociología y Teatro en la Universidad de Nanterre. Después de trabajar como actriz en cine y en el teatro, Yasmina debutó como escritora con *Conversaciones Tras Un Entierro* (1987) con la que ganó el premio Molière en el mismo año<sup>23</sup>. Además, tradujo *La metamorfosis* de Franz Kafka para

---

<sup>23</sup>Entre otros galardones obtenidos figuran los premios Laurence Olivier, Evening Standard y el Nestroy-Theatreprize. En 2000 recibió el Gran premio del teatro de la Academia

Roman Polanski. En el cuatrienio analizado se han representado tres obras de la autora: *Arte*, *Tres versiones de la vida* y *Una comedia española*. En la versión española, *Arte*<sup>24</sup> fue adaptada por Fernando Mallorens y Federico González del Pino, bajo la dirección de Eduardo Recabarren, con un reparto formado por Luis Merlo, Iñaki Miramón y Alex O'Dogherty. La obra se puso en escena el 13 de febrero de 2009, en el teatro Alcázar, y permaneció en cartel en 112 funciones hasta el 21 de junio de 2009. Los protagonistas son el médico Sergio, el ingeniero aeronáutico Marco e Iván, un empleado de una papelería. A lo largo de la historia, los tres hablan de un cuadro blanco que Sergio ha comprado por cinco millones de pesetas. Si por un lado el médico es partidario del arte contemporáneo, por otro el ingeniero lo detesta porque prefiere las obras clásicas. Iván, en cambio, intenta apaciguar los ánimos de sus amigos, pero su intervención complica la situación. De hecho, ellos terminarán dibujando sobre la tela. Finalmente la vuelven a limpiar y el cuadro quedará expuesto en casa de Sergio. La comedia *Tres versiones de la vida* se estrenó el 14 de febrero de 2007, en el teatro Infanta Isabel, logrando un total de 49 actuaciones hasta el 8 de abril del mismo año. La pieza fue dirigida por Natalia Menéndez y el reparto estuvo formado por Silvia Marsó, José Luis Gil, Joaquín Climent, Carmen Balagué, David Marco. En el texto se habla de la pareja Sonia y Enrique que invita a cenar la pareja formada por Inés y Humberto, un prestigioso científico que publicará un artículo de Enrique en una revista importante. La autora nos presenta tres versiones de la misma historia: en la primera, los dos se presentan a la cena el día precedente

---

francesa, en reconocimiento a toda la carrera dramática de la autora.

<sup>24</sup>*Arte* se estrenó en París, en la Comédie des Champs-Élysées, en octubre de 1994, donde permaneció en cartel 18 meses; en Berlín, en el teatro de la Schaubühne, en octubre de 1995; en Londres, en el Wyndham's Theatre, en octubre de 1996; en Nueva York, en el Royal Theatre, en marzo de 1998. La versión española, firmada por José María Flotats, se estrenó en el teatro Marquina el 29 de septiembre de 1998 y, además del mismo Flotats, formaron parte del reparto Carlos Hipólito y José María Pou, sustituido por compromisos televisivos, a finales de enero del 2000, por Jesús Castejón. La producción permaneció en cartel hasta el 4 de junio de 2000 y fue un gran éxito de la escena madrileña con 600 funciones (Viola, 2012a: 409).

a la invitación —cuando en casa no hay nada preparado—, en la segunda al día siguiente y en la tercera, improvisan la cena. El punto de contacto de las tres versiones serán las humillaciones y las mezquindades profesionales. *Una comedia española* se estrenó el 13 de febrero de 2009, en el teatro Valle-Inclán, bajo la dirección de Silvia Munt, y permaneció en cartel en 39 funciones hasta el 29 de marzo del mismo año. El reparto estuvo formado por Ramon Madaula, Xicu Masó, Maria Molins, Cristina Plazas y Mònica Randall. Se trata de una obra de metateatro, donde cinco actores ensayan un texto de un autor español que gira en torno a los problemas cotidianos que se viven en cualquier casa. Con frecuencia, entre ensayo y ensayo, los actores que protagonizan la obra reflexionan sobre sus personajes, mezclando realidad y ficción.

## 4.2. Egipto

### 4.2.1. Denise Chalem

Denise Chalem (1952-) es una escritora egipcia que escribe en lengua francesa. Nacida en El Cairo, pronto dejó su país y se instaló en Francia donde ha trabajado como actriz en espectáculos de Gabriel Garran, Jean-Pierre Vincent, Bernard Murat y Marcel Bluwal. Su primera obra *À cinquante ans, elle découvrirait la mer* (1980) se tradujo a ocho idiomas. Escribió *La Nuit de cristal* (1981), *Prague, mille quatre-vingt quatorze kilomètres* (1983), *Selon toute ressemblance* (1986) y *Couki et Louki sont sur un bateau* (1987). *Dile a mi hija que me fui de viaje*, traducida por Lourdes Ortiz, es la versión española de *Dis à ma fille que je pars en voyage* (2006), que se estrenó el 30 de octubre de 2007, en el teatro Galileo, logrando un total de 36 funciones hasta el 09 de diciembre de 2007. La representación fue dirigida por Jesús Salgado y el reparto estuvo formado por María José Goyanes, Marta Belaustegui y Marina Andina. La pieza se desarrolla entre las cuatro paredes de una celda: allí se encuentran dos mujeres distintas, recluidas a causa de sus problemas con los hombres: por un lado tenemos a Dominique, de clase baja, y por otro

Caroline, una mujer burguesa.

## 5. DRAMATURGAS EN LENGUA ITALIANA

### 5.1. Italia

#### 5.1.1. Silvana Grasso y Licia Maglietta

Silvana Grasso (1952-) es una escritora siciliana que trabajó también como Concejal de Patrimonio Histórico y Bienes Culturales en la ciudad de Catania. Ha publicado novelas, cuentos, obras de teatro. Destacan las obras: *Nebbie di ddraunàra* (1993), *L'albero di Giuda* (1997), *7 uomini 7. Peripezie di una vedova* (2006) y *Il cuore a destra* (2014). La napolitana Licia Maglietta (1954-) es una actriz de éxito en Italia. Ha trabajado en el cine, en el teatro y en la televisión. Ha actuado en *La locandiera* (1993), *Leonce e Lena* (1994), *Caligola* (1997) y ha escrito e interpretado la obra *Delirio amoroso* (1995), sobre la vida de la poetisa italiana Alda Merini. Las dos han creado la adaptación teatral de la novela *Pazza è la luna* (2007) de Silvana Grasso. La obra, con el título *Manca solo la domenica (Falta solo el domingo)*, se estrenó el 25 de septiembre de 2009, en el teatro Valle-Inclán en 3 funciones. La representación, dirigida e interpretada por Licia Maglietta, cuenta la historia de una mujer siciliana, Borina Serrafalco, que se ha quedado sola en un pueblo de Catania, insignificante y sin identidad. Por eso, ella quiere construirse otras vidas y decide que será la viuda de seis hombres, con seis vidas diferentes, uno para cada día de la semana, y cada uno de ellos enterrado en un cementerio distinto. El título de la pieza se refiere al hecho de que a Borina solo le falta el hombre del domingo.

## 6. CONCLUSIÓN

Las dramaturgas, cuyas piezas fueron llevadas a escena en los teatros madrileños durante los años 2006-2009, proceden de distintos países de Europa (veintisiete españolas, tres inglesas, dos francesas y una italiana) y América (cuatro hispanoamericanas y cinco estadounidenses). Cabe añadir que dos autoras proceden de Egipto y de Australia. A continuación, constatamos las cinco autoras, incluidas en la cartelera citada, con el número de funciones más alto. Al lado de cada una de ellas, hemos señalado el número de funciones y el país de procedencia:

Autora	Números de funciones	País
Yasmina Reza	200	Francia (Europa)
Agatha Christie	176	Inglaterra (Europa)
Eve Ensler	173	Nueva York (Estados Unidos)
Antonia San Juan	156	España (Europa)
Ana Diosdado	131	España (Europa)

*Tabla 1*

La dramaturga más representada en el cuatrienio analizado resulta ser la francesa Yasmina Reza. Las 200 funciones de la autora comprenden tres obras: *Arte* (112 funciones), *Tres versiones de la vida* (49 funciones) y *Una comedia española* (39 funciones). La siguiente dramaturga es la británica Agatha Christie, con 176 funciones, con sus obras *La ratonera* (101 funciones) y *Una visita inesperada* (75 funciones). La tercera autora más representada es la estadounidense Eve Ensler con la obra *Los monólogos de la vagina* (173 funciones). Sigue la española Antonia San Juan con 156 funciones con los siguientes espectáculos: *Hijos de su madre* (63 funciones), *La Terremoto de Alcorcón a precios populares* (36 funciones), *Las que faltaban* (12 funciones) y *Otras mujeres* (45 funciones). Y la quinta dramaturga más representada es la española Ana Diosdado con la obra *Olvida los tambores* (131 funciones).

Si nos fijamos solo en las obras más representadas, nuestra lista sufre unos cambios, como podemos ver en la tabla siguiente:

Espectáculo	Autora	Números de funciones	País
<i>Los monólogos de la vagina</i>	Eve Ensler	173	Nueva York (Estados Unidos)
<i>Olvida los tambores</i>	Ana Diosdado	131	España (Europa)
<i>Arte</i>	Yasmina Reza	112	Francia (Europa)
<i>La ratonera</i>	Agatha Christie	101	Inglaterra (Europa)
<i>La calumnia</i>	Lillian Hellman	76	Nueva Orleans (Estados Unidos)

*Tabla 2*

La dramaturga que encabeza la lista es Eve Ensler, seguida por Ana Diosdado, Yasmina Reza, Agatha Christie y la estadounidense Lillian Hellmann con *La calumnia* (76 funciones).

A través del análisis de las obras representadas en estos años asistimos a la presencia de autoras distintas que reflejan el período en el que viven: si antes la mujer intentaba reconocerse en un panorama de escritores de sexo masculino, ahora conquista su independencia. De hecho, la mayoría de las autoras analizadas ha estudiado teatro, dirige obras e imparte clases de dramaturgia en distintos Centros y Universidades.

Además, los temas tratados por todas las dramaturgas son diversos, ya que, analizando las obras representadas, podemos distinguir seis temas principales: el feminismo, el de las relaciones sociales, el histórico, el policíaco, el político y el religioso.

El tema del feminismo es el más representado con 25 obras. De hecho, las dramaturgas hablan de este tema en distintas facetas como la autoafirmación de la identidad femenina, la violencia de género, la maternidad, el acoso escolar, las diferencias sexuales. A través de estas obras, las dramaturgas denuncian los abusos sobre la mujer, que defiende sus derechos

contra las imposiciones de la sociedad: pensemos por ejemplo en *Mi vida gira alrededor de 500 metros* de Inmaculada Alvear o en *Pared* de Itziar Pascual, obras en las que se habla de las mujeres que han muerto no solo por la violencia sino también por la indiferencia de la realidad contemporánea.

Las dramaturgas que en cambio centran sus obras en la descripción de la sociedad son muchas: gracias a 21 obras, asistimos a una fuerte crítica del mundo que nos rodea, caracterizado por diferencias sociales (*La pecera* de Yolanda Dorado), problemas económicos (*Caidos del cielo* de Paloma Pedrero), reivindicaciones de paternidad (*El día del padre* de Ana Graciani), el suicidio (*4.48 Psicosis* de Sarah Kane), etcétera.

En 13 obras encontramos el tema histórico, no solo relacionado con la guerra civil española (*Los niños perdidos* de Laila Ripoll), sino también con las guerras mundiales (*Conversación con Primo Levi* de Mercedes Lezcano), con el golpe de estado en Argentina (*Contracciones* de Marta Betoldi) y con las guerras imperialistas del siglo XX (*En pie de guerra* de Marisol Aznar).

La obra *Superficie: vestimos a la humanidad* de Pilar Almansa, Mónica Sagrera y Lourdes León se adscribe tanto al tema político como al tema social, dado que, a través del paralelismo entre los regímenes totalitarios y los grandes almacenes, las autoras hacen una crítica despiadada de una sociedad donde la imperfección y la diversidad no tienen cabida.

Encontramos el tema religioso en el *Auto de los Reyes Magos* y en el *Misterio del Cristo de los Gascones* de Ana Zamora, dramaturga que ha tenido el mérito de acercar el teatro del siglo XIII al mundo contemporáneo, a través de ropajes, instrumentos musicales antiguos y textos que mezclan la lengua vernácula al latín.

Las únicas dos obras que se adscriben al género policiaco pertenecen a Agatha Christie: *La ratonera* y *Una visita inesperada* son los textos más conocidos de la dramaturga británica que, por su obra amplia y variada, ha dejado una importante huella en el género policial. De hecho, sus obras siguen siendo las más representadas a nivel internacional.

Para concluir, podemos afirmar que las dramaturgas de estos años abordan muchísimos temas y lo hacen a través de una nueva visión

del mundo, debida a las diferencias, en ciertos aspectos, entre hombres y mujeres: “Si el arte es un acto expresivo, y todo acto expresivo por su origen es subjetivo, parece evidente que las expresiones dramáticas femeninas estarán connotadas por las vivencias externas e interiores de las autoras, que son distintas de las masculinas” (Serrano, 2005: 96).

Gracias a estas nuevas visiones femeninas, el teatro goza de valiosas aportaciones que enriquecen el panorama español contemporáneo y que dan muestra de una serie de preocupaciones personales y sociales de gran actualidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (2008). “*Segunda vida*, de Aitana Galán: Una obra de teatro basada en *Second Life*”. 18 de abril, 8. En <http://interactivadigital.com/segunda-vida-de-aitana-galan> [28/12/2017].
- BESÓ PORTALÉS, C. (2008). “El teatro de Agatha Christie en la posguerra española”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos XV* (también en <http://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-6-AgathaChristie.htm> [30/12/2017]).
- BONACCORSI, A. D. (2016). *Cartelera teatral en “ABC de Madrid” (1980-1984)*. Tesis de doctorado, dirigida por José Romera Castillo. Inédita hasta el momento en formato impreso, aunque puede leerse en la web del Centro: [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Tesis\\_Cartelera\\_teatral\\_ABC\\_Madrid\\_1980-1984.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Tesis_Cartelera_teatral_ABC_Madrid_1980-1984.pdf) [30/12/2017].
- \_\_\_\_\_. (2017). “Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de *ABC de Madrid* (1980-1984)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 43-66 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19948/16628> [28/12/2017]).

- CÁCERES RUIZ, C. (2011). “Reseña crítica de la obra teatral *Night mother* de Marsha Norman”. *Crítica. Revista Latinoamericana de ensayo* XX, 16 de agosto, 11 (también en <http://critica.cl/teatro/resena-critica-de-la-obra-teatral-“night-mother”-de-marsha-norman?print=pdf> [30/12/2017]).
- CASADO VEGAS, A. y NIETO YUSTA, O. (2017). “Sobre puestas en escena de teatro lésbico (2000-2017)”. En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 193-225. Madrid: Editorial Verbum.
- CRUZ, J. (2006). “Mercedes Lezcano defiende sus *Conversaciones con Primo Levi*”. *El País*, 11 de febrero, 6 (también en [https://elpais.com/diario/2006/02/11/espectaculos/113961240\\_1\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/11/espectaculos/113961240_1_850215.html) [29/12/2017]).
- DÍAZ SANDE, J. R. (2006). “*Mi vida gira alrededor de 500 metros*. Entrevista”. En <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista174.htm> [29/12/2017].
- FERNÁNDEZ MORALES, M. (2006). “Lenguaje, género y espacios de poder. Puesta en escena del discurso médico en *Wit* de Margaret Edson”. En *Mujeres, espacios y poder*, Mercedes Arriaga Flórez (ed.), 266-275. Sevilla: Arcibel Editores.
- GARNIER, E. (2004). “*Pared*, la escritura medianera”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* 306, 21-27.
- GUERRERO DEL RÍO, E. (2005). “*Narciso de Manuela Infante*: la obra de unos jóvenes con futuro”. *La Tercera*, 14 de agosto, 5.
- LO PORTO, V. (2012). “Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de *ABC de Madrid* (1990)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 369-393 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/puestas-en-escena-de-obras-de-dramaturgas-en-la-cartelera-de-abc-de-madrid-1990/> [29/12/2017]).
- \_\_\_\_\_. (2013). *Cartelera teatral en “ABC de Madrid” (1990-1994)*. Tesis de doctorado, dirigida por José Romera Castillo. Inédita, aunque puede leerse en <http://www.uned.es/centroinvestigacion-SELITEN@T/pdf/>

*ValeriaLoPorto.pdf* [30/12/2017].

- LÓPEZ ESCUER, A. (2017). “Pilar G. Almansa: El teatro es un secreto en sí mismo”. 7 de noviembre, 17. En <http://www.cooperadores-bilbao.com/web/?p=20551> [29/12/2017].
- PÉREZ-RASILLA, E. (2007). “Perro muerto en tintorería: los fuertes, violencia contra la violencia”. En <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro313.htm> [30/12/2017].
- PRIETO NADAL, A. (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)*. Tesis de doctorado, dirigida por José Romera Castillo, que puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ana\\_Prieto\\_Nadal.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ana_Prieto_Nadal.pdf) [03/01/2018].
- ROMERA CASTILLO, J. (2010). “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”. En *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, M. F. Vieites y C. Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque.
- \_\_\_\_\_ (2011a). “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 (puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/EstudiosTeatro/7Dramaturgas\\_siglosXXXXI.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/EstudiosTeatro/7Dramaturgas_siglosXXXXI.pdf) [29/12/2017]).
- \_\_\_\_\_ (2011b). “Las dramaturgas”. En su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen*, 318-320. Madrid: Verbum.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI”. En *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk*, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (eds.), 245-255. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T”. En *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Leonardo Funes (ed.), sección V, 457-466. Buenos

- Aires: Miño y Dávila Editores (que puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos\\_Aires\\_ramaturgas\\_argentinas.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos_Aires_ramaturgas_argentinas.pdf) [03/01/2018]).
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, S. (2005). *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*. Tesis de doctorado defendida en la UNED. Inédita, aunque puede leerse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SoniaSanchez.pdf> [03/01/2018].
- VALLEJO, J. (2005). “Romance de presas”. *El País*, 29 de octubre, 05, (también en [https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540780\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540780_850215.html) [28/12/2017]).
- \_\_\_\_\_ (2007). “La zarzuela, mejor que Wagner”. *El País*, 8 de septiembre, 7 (también en [https://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189206373\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189206373_850215.html) [29/12/2017]).
- VIDAL EGEA, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2000)*. Tesis de doctorado defendida en la UNED. Inédita en formato impreso, aunque puede leerse en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS\\_ANA\\_VIDAL\\_SOBRE\\_LIDDELL.pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf) [03/01/2018].
- VIOLA, A. (2012a). “Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de *ABC de Madrid* (2000)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 395-415 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04702707659336506317857/047380.pdf?incr=1> [30/12/2017]).
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Cartelera teatral en “ABC de Madrid” (2000-2004)*. Tesis de doctorado, dirigida por José Romera Castillo. Inédita en formato impreso, disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf> [29/12/2017].

Recibido el 24 de enero de 2018.

Aceptado el 13 de mayo de 2018.



# NATURALEZA Y FUNCIÓN DE LA LITERATURA EN LA POÉTICA EXPLÍCITA DE CARLOS PUJOL

LITERATURE'S NATURE AND FUNCTION  
ACCORDING TO CARLOS PUJOL'S EXPLICIT POETICS

**Teresa VALLÈS BOTEY**

Universitat Internacional de Catalunya

tvalles@uic.es

**Resumen:** Para contribuir a la comprensión del pensamiento literario del poeta, novelista, crítico y traductor Carlos Pujol (1936-2012) se examinan tres fuentes primarias de su poética, donde de forma explícita —aunque dispersa y fragmentada— aborda cuestiones de fundamento: ¿qué es la literatura? ¿Cuál es su función? El análisis de sus aforismos, entrevistas y correspondencia permite reconstruir un sistema orgánico de pensamiento en el cual proponemos distinguir dos funciones complementarias de la literatura, que concibe como arte y como diversión inteligente que permite ver más allá de la apariencia. Aunque su obra es coetánea a la generación del 70 defiende, como otros autores, planteamientos alternativos al de los llamados *novísimos*.

**Palabras clave:** Carlos Pujol (1936-2012). Poética explícita. Pensamiento literario. Función de la literatura. Aforismos.

**Abstract:** In order to contribute to the understanding of the literary thought

of the poet, novelist, critic and translator Carlos Pujol (1936-2012), we analyse three primary sources of his poetics where he explicitly formulates his literary ideas —though scattered and fragmented— responding to fundamental questions such as, What is literature? What is its function? The analysis of his aphorisms, of interviews and correspondence allows us to reconstruct an organic system of thought where there are two complementary functions of literature, viewed both as art and as intelligent fun, allowing us to see beyond appearances. Even if his work is coetaneous with the generation of the 70's he adopts, like other authors, an approach different from that of the so-called *novísimos*.

**Key Words:** Carlos Pujol (1936-2012). Explicit Poetics. Literary Thought. Literature's Function. Aphorisms.

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La necesidad de definir y caracterizar las generaciones literarias —como la del 50 o la del 70 de la literatura española del siglo XX— no debería hacer olvidar las limitaciones inherentes a este tipo de categorías históricas, que pueden contribuir a hacer invisible —por inclasificable— la obra de un autor. De esta ordenación generacional se derivan dos paradojas sobre el poeta, novelista, traductor y crítico literario Carlos Pujol (1936-2012). En primer lugar, por edad le correspondería la llamada generación del 50 que agrupa a los autores nacidos entre 1924 y 1938 que comenzaron a publicar en los años 50 y llegaron a su madurez en los años 60. Sin embargo, el primer poemario de Pujol es de 1987<sup>2</sup>, de modo que incluso es posterior a las primeras obras de la siguiente generación,

---

<sup>1</sup>Agradezco a Manuel Longares, Laureano Bonet, Joaquín Moreno Pedrosa, Santiago Bertrán y Ángela Navarro su atenta lectura de una versión previa de este trabajo.

<sup>2</sup>Unos años antes, con cuarenta y tantos, debuta como novelista (*La sombra del tiempo*, 1981), por entonces “era ya un prestigioso ensayista y crítico, un traductor extraordinario y un editor veterano” (Ródenas de Moya, 2017: 17).

la del 70, formada por los escritores nacidos entre 1939 y 1953. Por otra parte, si bien sus diecisiete poemarios son coetáneos a la producción de esta generación, la tendencia a considerar que la poética de los llamados *novísimos* es la definitoria de toda su generación dificulta vincularlo a ella y dar visibilidad a otros planteamientos. En este sentido, Moreno Pedrosa (2017) advierte que en estudios recientes de un modo u otro se termina por extrapolar a toda la generación del 70 los planteamientos iniciales de un determinado grupo, el de los *novísimos* y los poetas afines a ellos<sup>3</sup>. Por su parte, tras analizar la poética de Antonio Carvajal, Miguel d'Ors y Eloy Sánchez Rosillo constata que:

*paralelamente a la concepción “novísima” de la poesía, de inspiración post-estructuralista y deconstructivista, en la generación del 70 se da otra visión del hecho literario, que enlaza con las poéticas de la generación del 50, los poetas de la posguerra, del 27 y de toda la tradición anterior. Según esta visión, el lenguaje se referiría inevitablemente a la realidad, si bien de modo imperfecto, y la creación poética obtendría de ésta los materiales básicos para llevar a cabo su artificio. Además, para Carvajal, d'Ors y Sánchez Rosillo, la poesía no sólo es una actividad que procede de la vida, sino que también puede ejercer su influjo sobre ella. Los tres autores tienen una concepción trascendente del quehacer poético, y le reconocen un poder transformador de la realidad (Moreno Pedrosa, 2017: 378).*

---

<sup>3</sup>*Vid.*, por ejemplo, Pérez Parejo (2002), Lanz (1997, 2011) e Iravedra (2010). Lamentablemente, “un efecto perverso que hemos venido sufriendo en estos últimos cien años ha sido la pretensión de que todo escritor debe estar alineado —y alienado— en un grupo, representar una tendencia o una escuela, ser lo que llaman ‘la voz de su generación’” (Pueo, 2017: 255).

Como veremos, la poética de Carlos Pujol sintoniza plenamente con esta concepción trascendente de la poesía y, en este sentido, es otro ejemplo de autor disidente del planteamiento *oficial* de la generación del 70, con un perfil totalmente singular. Este inclasificable sabio clandestino, escritor casi secreto y solitario corredor de fondo —como se le ha llamado a veces— es autor de cincuenta obras de creación (poesía, narrativa, aforística, ensayo y crítica literaria) y unas cien traducciones, la mayoría del francés (Ronsard, Joubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Gautier, Proust, Simenon, entre otros) y del inglés (Shakespeare, Marvell, Defoe, Browning, Dickinson, Henry James, etc.)<sup>4</sup>. De su intensa frecuentación de la literatura francesa y anglosajona como crítico y traductor se deriva una tercera paradoja, y es que, si bien escribe en castellano, su diálogo con estas tradiciones literarias es más relevante incluso que con la propia tradición literaria española. Se apropia y fusiona tradiciones en una síntesis personal que es a la vez supranacional y en cierto sentido atemporal:

*Encontrar un sitio adecuado en la historia de la literatura a Carlos Pujol es tarea ardua y arriesgada. [...] Sería quizá posible definirlo como una esencia de la mejor prosa en Europa desde el siglo XVIII francés hasta el XX hispanoamericano, pasando por el romanticismo y el simbolismo como a través de un baño empapado de sustancias tradicionales (Horia, 1986).*

No debería extrañar, pues, que Pujol se sintiera escribiendo en tierra de nadie y siendo de muchos sitios a la vez:

*Afortunadamente, la cultura se resiste a ser nacional, todos somos híbridos, aunque en mi caso tal vez lo sea un poco más.*

---

<sup>4</sup>Para una visión de conjunto de la obra de este autor, *vid.* el monográfico que recientemente le ha dedicado la revista *Ínsula* (Vallès-Botey y Gilabert, 2017).

*Quiero decir que lo de ser español habría que matizarlo: las literaturas francesa y anglosajona (también otras, pero no de un modo tan profundo) me han enseñado e influido muchísimo más que la literatura castellana, con lo cual resulta que estás escribiendo en una especie de tierra de nadie, sin sentirte de ningún lugar concreto, o siendo de muchos a la vez (2008a).*

Por su experiencia como escritor y por su extenso conocimiento de la tradición, cabe esperar de Carlos Pujol una visión madura y matizada, propia y singular del hecho literario. Como primera aproximación, nos proponemos exponer y articular su pensamiento sobre qué es la literatura y cuál es su función. Para ello presentaremos en el apartado siguiente las fuentes empleadas y, en los apartados sucesivos, su concepción de la literatura desde dos vertientes complementarias: la estética (la literatura como arte) y la lúdica y cognitiva (como diversión inteligente).

## **2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE CARLOS PUJOL**

El pensamiento literario de un autor tan polifacético como Pujol se halla disperso en fuentes de muy diversa índole. Por una parte, se encuentra de un modo implícito en su narrativa y obra poética, donde es posible ver cómo lo lleva a la práctica. Por otra parte, lo aplica en su tarea de crítico literario, tanto en sus ensayos sobre literatura francesa<sup>5</sup> como cuando pondera la obra de escritores franceses y anglosajones en recopilaciones de artículos y reseñas<sup>6</sup>. En todas estas obras —y en cientos de prólogos, reseñas y artículos que todavía no han sido reunidos en un libro— se puede

---

<sup>5</sup>Se trata de *Voltaire* ([1973] 1999a), *Balzac y La comedia humana* ([1974] 1983a), *Abecé de la literatura francesa* (1976) y *Leer a Saint-Simon* ([1979] 2009b). También publicó una casi desconocida pero extensa historia de la literatura universal (Pujol, 1967).

<sup>6</sup>*Vid. La novela extramuros* (1975), *El espejo romántico* (1990), *Victorianos y modernos* (1997) e *Itinerario francés* (2000).

deducir el pensamiento literario de Pujol a partir de sus juicios sobre los autores reseñados y sobre la historia de la literatura en general.

Disponemos además de otras fuentes que pueden y deben orientar la comprensión de sus ideas literarias. Se trata de textos en los cuales Pujol expone abiertamente su poética (aunque de forma fragmentada y asistemática): sus libros de aforismos y las entrevistas que concedió a la prensa, así como su correspondencia personal<sup>7</sup>. El análisis de estas fuentes primarias y directas de su poética explícita es necesario como fundamento y guía de la interpretación de su poética implícita.

Carlos Pujol recopiló todos sus aforismos en *Cuadernos de escritura* (2009a), que contiene los dos libros de aforística publicados con anterioridad —*Cuaderno de escritura* (1988a), *Tarea de escribir* (1998)— y también el hasta entonces inédito Memorandum. Palabras para escribir. Además de los aforismos, en *Cuadernos de escritura* publica breves artículos sobre la literatura y la vida literaria. Como señala en el prólogo, se plantea por qué se escribe, qué se escribe y cómo se escribe, por lo que estas obras son el punto de partida esencial e ineludible para conocer las ideas literarias de Pujol tal y como él las publicó: mediante aforismos

---

<sup>7</sup>La dispersión y “el fragmentarismo suele ser la tónica general de las poéticas de autor recogidas a menudo en cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos, etc.” (Rubio Montaner, 1990: 190). Otros géneros frecuentes de las poéticas explícitas son “los prólogos o epílogos a obras propias o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias” (Casas, 2000: 214). Entre las cuestiones abiertas en relación a las poéticas explícitas cabe mencionar —además de la diversidad terminológica: poéticas de autor, autopoéticas, poéticas explícitas, etc.—, la discusión sobre la pluralidad tipológica que se admite en el seno de la categoría (por ejemplo, si contiene textos literarios) y si constituyen o no un género textual. Así, Casas (2000: 215) asume la inclusión de textos metaliterarios (como un poema sobre el hecho poético) y considera la clase de textos autopoéticos como “un dominio borroso en el que se incorporarían una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas” (2000: 210). Por su parte, Badía Fumaz (2018a, 2018b) excluye los textos literarios y defiende que las poéticas explícitas constituyen un género textual propio.

que son como pinceladas magistrales de un cuadro que hay que intuir. Se trata de sutiles pensamientos que no están insertos en un argumento elaborado y que a menudo expresan paradojas, provocaciones e ironías. Así, en relación al estilo literario, afirma que “sin medida no hay estilo, y sin desmesura tampoco” (*Cuadernos de escritura* —en adelante *CE*—: 66) y sobre la teoría literaria sostiene que “uno tiene muchas teorías sobre la literatura, pero todas contradictorias” (*CE*: 134).

En cuanto a las entrevistas al escritor publicadas en la prensa son unas veinte y están fechadas entre 1982 y 2011. Gracias a las preguntas de los entrevistadores encontramos respuestas a cuestiones que el lector de la obra pujoliana se plantea. Por ejemplo, en una de sus primeras entrevistas, el también escritor Enrique Badosa le pregunta sobre la razón de ser de las frecuentes referencias culturales que a menudo de forma sutil impregnan novelas como *La sombra del tiempo*:

—¿Se considera, pues, un narrador al que se pudiera calificar, no tildar, de culturalista?

—Hay unas palabras de Eliot, en uno de sus ensayos que pueden constituir la mejor respuesta. Dicen así: “Para muchas personas, la literatura es vida y la vida es literatura” (Pujol, 1983b).

Finalmente, de su correspondencia personal analizaremos las cartas que dirigió a su amigo el juez y editor Miguel Ángel del Arco Torres<sup>8</sup>. El motivo de la correspondencia fue la petición de consejo y asesoramiento por parte del juez para escribir sus memorias, que finalmente se publicaron con un prólogo de Pujol (2014). Entre agosto de 2007 y enero de 2012, nuestro autor revisó los diversos estadios de redacción de estas memorias y dirigió a Del Arco más de setenta cartas con correcciones, comentarios y sugerencias, así como criterios de su modo particular de practicar y

---

<sup>8</sup>Esta correspondencia se puede consultar en el Fondo Personal Carlos Pujol de la Universitat Internacional de Catalunya.

entender la literatura.

Esta correspondencia permite conocer las ideas literarias de Pujol de puertas adentro, pues expone abiertamente las razones de opciones y criterios que subyacen a sus aforismos y ensayos. En este sentido las cartas complementan los escuetos aforismos. Así, por una parte está este tajante aforismo antididactista: “Los peores enemigos de la literatura son la sociología y la moraleja, la representatividad y el mensaje. Salvados estos escollos se puede empezar a hacer algo” (CE: 26). Por otra parte, Pujol explica por carta a su amigo los motivos de su precaución contra la literatura abiertamente pedagógica: “en fin, el afán didáctico nos puede, a mí también me pasa, pero procuro tener en cuenta que la denuncia es mucho más eficaz si se hace indirectamente y con humor. Si se consigue que leyéndonos los lectores sonrían ya son nuestros” (Carta a Miguel Ángel del Arco, 5/5/10; a partir de aquí, citaremos esta correspondencia con las siglas *CO* seguidas de la fecha de redacción).

De acuerdo con nuestro objetivo, hemos buscado en estas tres fuentes documentales las reflexiones de Pujol en torno a las preguntas sobre qué es la literatura y cuál es su función. Su contestación habrá que tenerla en cuenta tanto para comprender el trasfondo de su obra de creación, como para enriquecer la historia de las ideas literarias de los escritores contemporáneos<sup>9</sup>.

### **3. LA LITERATURA COMO ARTE: “TODA LITERATURA DEBERÍA SER OBRA DE ARTE Y NO CONFORMARSE CON MENOS”**

El punto de partida del pensamiento literario de Pujol es su convencimiento de que la literatura, para serlo, debe aspirar a lo más alto —a ser una obra artística: “toda literatura debería ser obra de arte y no

---

<sup>9</sup>Complementamos, en este sentido, las aportaciones de Camacho (2018), Provencio (1988a, 1988b) y Pozuelo Yvancos (2011).

conformarse con menos” (CE: 17)<sup>10</sup>. Una importante consecuencia de este principio y fundamento es su férrea oposición a toda visión utilitaria de la literatura, su resistencia a ponerla al servicio de intereses económicos e ideológicos, o de la vanagloria del escritor. Como veremos a continuación, advierte sobre el peligro de reducir el valor de la literatura a un beneficio o rendimiento inmediato, para resaltar que su esencia en cuanto obra de arte es el estilo.

### 3.1. El riesgo de la *vida literaria* y del utilitarismo

Carlos Pujol se muestra convencido de que al escritor le conviene estar lo más desprendido posible de la utilidad práctica que pueda tener su obra en términos económicos y sociales. Su tarea consiste en escribir y publicar, y cuanto más se desentienda de todo lo demás, mejor para él. Como editor y jurado de importantes premios literarios, conoció muy de cerca el mundo editorial y llegó a la conclusión de que “la vida en el ambiente literario es casi uno de los peores enemigos de la misma literatura” (Pujol, 1994: 34). Así retrata esa vida literaria que le parece del todo incompatible con dedicarse a la literatura propiamente dicha:

*Proyectos, tertulias, chismes de la profesión, premios cuyos ganadores se conocen días antes, críticas elogiosas u hostiles, conferencias, simposios, contratos, agentes y anticipos, políticas editoriales, cifras de venta, traducciones extranjeras, éxitos (la etimología latina quiere decir salida, aunque nunca se aclara de*

---

<sup>10</sup>En este sentido se plantea Pujol en una entrevista: “Quien ha pintado un cuadro (sea bueno o malo: esa es otra historia) ha querido hacer arte. ¿Por qué una novela no es una obra de arte? ¿Por qué tiene que reflejar una idea, transmitir un mensaje o divertir? ¿Por qué se descarta tan frecuentemente su carácter de categoría de arte?”, y a continuación desvela un referente: “Para mí, Proust es el gran artista de la palabra: convertía en arte todo cuanto tocaba. (...) Proust es el prototipo del novelista artista. El único al que siempre vuelvo, como se vuelve a la casa paterna” (Pujol, 1982a).

*qué o hacia qué) y fracasos que para el interesado son injustos (CE: 81).*

La literatura, insiste, se reduce en síntesis esencial al hecho de escribir y al hecho complementario de leer (CE: 97), todo lo demás no es más que “un caldo de intereses, vanidades, envidias, modas y quimeras que parecen formar parte de la profesión, como ciertas salsas acompañan inevitablemente determinados platos” (CE: 98). El precio que exige esa vida literaria que tanto deslumbra, advierte, puede ser muy alto: perderse a uno mismo. Por eso es necesario defenderse ante todo aquello que suponga poner la literatura al servicio de intereses económicos, ideológicos o del tipo que sea, y estar alerta de las consecuencias del afán cortoplacista de éxito literario.

*3.1.1. El éxito: “La falta de éxito es una bendición de la que uno siempre está inconsolable”*

Para Carlos Pujol pretender alcanzar lo que habitualmente entendemos por éxito supone entrar en la rueda de una visión mercantilista de la literatura:

*Aspirar a lo que se suele llamar el triunfo y la fama (grandes premios, grandes ventas, sustanciosos anticipos, popularidad, críticas reverentes, etc.) significa participar en la sociedad de consumo, para la cual la literatura es también una mercancía (Pujol, 2004: 79).*

Por tanto, considera que no cabe sino elegir entre dos alternativas: o bien optar por la literatura al precio de renunciar a un posible éxito a corto plazo, o bien hacer carrera literaria al precio de sacrificar lo que

verdaderamente es la literatura. Con palabras de Pujol: “escribir hace la literatura, la vida literaria hace la carrera” (CE: 81). La paradoja, por tanto, es que quien carece de éxito está en mejores condiciones personales para dedicarse verdaderamente a escribir, es decir, a la literatura propiamente dicha. Por eso concluye, en uno de sus memorables aforismos, que “la falta de éxito es una bendición de la que uno siempre está inconsolable” (CE: 51).

Sin embargo, esta renuncia al triunfo inmediato no es por falta de ambición, al contrario, se realiza para ocuparse en escribir la mejor literatura que uno sea capaz y, por tanto, en aras de una obra que pueda merecer reconocimiento a largo plazo. Para que una obra sobreviva el listón debe estar alto, pues —como conocedor de la historia literaria— bien sabe que “en literatura se es un clásico o no se es nada, se escribe con perennidad o para el olvido” (CE: 24). Su actitud personal ante el éxito y la perdurabilidad se adivina en los elogios a su admirado Joseph Joubert (1754-1824) —pensador francés cuya valiosa obra solo se publicó póstumamente— en los cuales reconocemos a Pujol mismo:

*No es un ansioso, ni tiene nada de fanático, no se empeña en triunfar. [...] Digamos que esta actitud, que está entre la humildad y la sensatez, entre la ironía y el desprendimiento, es lo que permite que a la larga sí haya tenido supervivencia (Pujol, 2000: 190).*

Así pues, por una parte la ambición del escritor debe ser que su obra le sobreviva: “[...] Se escribe / buscando las palabras / que duren escondidas / cuando seáis al fin la letra muerta”<sup>11</sup> (Pujol, 2007). Por otra, sin embargo, el escritor no debe obsesionarse con la posteridad, que es un

---

<sup>11</sup>El topos platónico de la “letra muerta” remite al *Fedro* de Platón, texto de referencia sobre el tema de la memoria y el olvido vinculados a la escritura (Pozuelo Yvancos, 2006: 73-75).

fantasma absurdo de algo que aún no ha nacido (CE: 140). Incluso, por si la posteridad pudiera ser la última trampa del utilitarismo, recomienda desprenderse también de ella y escribir pensando en un lector ideal: “Escribir no para hoy ni para la posteridad, sino para los de ayer, para un lector ideal que ya no existe. Es la única salvación literaria, porque es el único camino ajeno al utilitarismo” (CE: 61).

Apuesta por renunciar al éxito inmediato —que nuestra sociedad de consumo tan caro hace pagar al escritor que lo persigue— y por escribir sabiendo que “galardones vendrán o se perderán por el camino, pero no forman parte del oficio ni de la condición de escritor; en esta cuestión, el solitario de Carlos no tiene dudas” (Longares, 2017: 23). Opta por escribir solo con la certeza de que “es imposible que un buen escritor no encuentre en algún momento un puñado de buenos lectores. Estos, junto con su ilusión y su arte, ya bastan” (CE: 67). Hasta qué punto se empeña en estar lo más desprendido posible de todo beneficio se puede intuir en su reacción ante los halagos de su amigo Del Arco al libro de poesía que por entonces había publicado Pujol:

*Uno escribe como quien echa moneditas a un pozo, oye el ruido al caer en el agua y después un silencio, no hay por qué esperar más ni desear más. Sólo con que a un lector le haya interesado lo escrito, haya podido incorporarlo a su personalidad, es más que suficiente, demos por bien empleado el esfuerzo de escribir el libro. Muchísimas gracias por todo lo que me dices, que azara un poco, como siempre las frases elogiosas, y que te agradezco infinitamente (CO, 8/11/11).*

### 3.1.2. Las modas y la crítica: “Modas. Ni inventarlas ni seguirlas”

Seguir una moda literaria —ya sea un género, un estilo o una temática que goza de aceptación entre los lectores contemporáneos— es,

para Pujol, un camino completamente equivocado. Su criterio en este tema es tajante: “Modas. Ni inventarlas ni seguirlas” (CE: 132). Este rechazo a lo que podría parecer un atajo para alcanzar reconocimiento y aceptación se fundamenta en su convicción de que implicaría perder lo más valioso que tiene un escritor: su voz personal. Mímesis y autenticidad son valores antagónicos, pues escribir miméticamente, a la moda, es un indicio de que se renuncia a la propia voz: “Imitadores de Tal o Cual, fantasmas voluntarios de la mediocridad, con la invencible vocación suicida de ser otro” (CE: 55).

Para ilustrar esta máxima, Pujol compara dos pintores holandeses: Van Gogh, que a su muerte sólo había vendido un cuadro, y Alma-Tadema, que era:

*la firma más cotizada de la Inglaterra victoriana, le hicieron Sir y ganó una fortuna con sus pinturas de griegos y romanos [...] su éxito consistió en fingir que aquello era suyo, personal, cuando sólo era un espejo complaciente. En cambio, Van Gogh no podía dejar de pintar como Van Gogh, y así le fue. No llevaba la contraria porque sí, por esnobismo, sino porque sólo llevando la contraria era Vincent Van Gogh, de otro modo no era nadie, no podía pintar (CE: 92).*

Estas convicciones y actitudes son fruto de su experiencia como escritor, crítico y editor, y de su conocimiento de los vaivenes e incongruencias del éxito y el fracaso literario de autores de todas las épocas. Personalmente optó por estos principios sabiendo de antemano lo que podía ganar y perder con ellos. Fue sin duda un escritor a contracorriente y es todavía un desconocido para la gran mayoría de los lectores contemporáneos. Sin embargo, es reconocido y aclamado por los que conocen su obra, que “rezuma autenticidad y criterio personal: es un escritor que no renuncia a sí mismo y desdén las modas y los

conformismos” (Horia, 1986).

En cuanto a los juicios de la crítica literaria, Pujol aconseja distanciarse y relativizar sus opiniones, especialmente cuando son favorables. Sobre este tema, su ironía se acentúa hasta casi la parodia, pero nadie le puede contradecir cuando advierte que “por mucho que elogien lo que hemos escrito no conseguirán mejorarlo en nada” (CE 56). La brújula del escritor es su propio talento, de modo que lo más sensato es hacer oídos sordos a los cantos de sirenas, tan agradables de oír, y reírse del consuelo que dan: las críticas favorables, afirma, “son como los chupetes para los bebés, tranquilizan y confortan” (CE: 141).

*3.1.3. El peligro del didactismo: “La enseñanza cuanto más oculta mejor”*

Poner la literatura abiertamente al servicio de la difusión o defensa de una causa es, en realidad, una forma de utilitarismo y de perder de vista que la esencia de la literatura es su condición de obra de arte. Hacer literatura para adoctrinar le parece a Carlos Pujol un contrasentido en toda regla, pues considera que “escribir para dar lecciones de algo es como echar a correr con una mochila llena de piedras” (CE 138)<sup>12</sup>. En este sentido es significativo que en el prólogo que escribe a las memorias del juez Miguel Ángel del Arco, Pujol celebra que su autor haga hablar a los hechos, sin dar explícitamente lecciones al lector:

*Con tacto y una fina sensibilidad, rehúye las moralejas; no quiere teorizar, dejando que los hechos hablen por sí mismos [...]. No*

---

<sup>12</sup>En este punto Pujol coincide con Nabókov, quien “muchas veces había proclamado su aversión al realismo y a toda variedad de prosa didáctica o utilitarista; detestaba la novela política o sociológica” (Pujol, 1977). Sería interesante explorar la concomitancia del antididactismo de Pujol con el de otros escritores contemporáneos como Juan Benet, Eduardo Mendoza y Javier Marías, que reaccionan contra la hegemonía de la novela social de años atrás.

*aspira a demostrar nada, la realidad no se demuestra, sólo se hace visible. Para que entendamos (Pujol, 2014).*

Este elogio refleja un criterio de Pujol mismo quien, durante el proceso de revisión de estas memorias, sugiere por carta a Del Arco una y otra vez “evitar el tono explícitamente didáctico, la enseñanza cuanto más oculta mejor, las conclusiones ha de sacarlas el lector a partir de lo que tú le cuentas” (CO, 6/5/09). Esta afirmación contiene un matiz importante: no se trata de que la literatura no pueda enseñar nada al lector, sino que esa enseñanza debe estar implícita, nunca impuesta como una lección. Se trata de que el escritor sugiera con elegancia y el lector recoja el guante pues “en literatura el escritor debe andar medio camino y quien lee, el otro medio” (Pujol, 1988b). En otra ocasión Pujol felicita a Del Arco por dejar que sea el lector quien —si no es tonto o fanático— deduzca la conclusión de los hechos crudamente narrados en las memorias:

*has sabido lidiar muy bien con temas ásperos, difíciles e incómodos [...], que parecían tentar a expansiones personales y morales. La manera distanciada hace que ganen en convicción, se exponen hechos para que el lector saque sus consecuencias (si no lo hace es que es tonto o fanático, allá él, porque en el texto se le dan todos los elementos para llegar a una conclusión) (CO, 1/2011).*

Así pues, la clave para evitar el moralismo es referir los hechos y dejar que hablen por ellos mismos al lector receptivo. En una ocasión menciona a Azorín como argumento de autoridad de la primacía de los hechos sobre las valoraciones explícitas del autor: “Te copio un buen consejo de Azorín [...] ‘Llegan más adentro en el espíritu, en la sensibilidad, los hechos narrados limpiamente que los enojosos e inexpresivos superlativos’” (CO,

s.f.). En otra carta se alegra por unos capítulos de Del Arco que “son claros, divertidos, amenos y dicen muchas cosas como sin darle importancia, aunque el lector comprenderá que la tiene” (CO, 23/4/10).

Pujol defiende este criterio antididactista de un modo más genérico cuando subraya que una novela ha de sugerir pero no debe dar ninguna lección. “Soy totalmente contrario —afirma— a la novela de tesis” (1999b: 34), es decir, contrario a la novela abiertamente didáctica, concebida y diseñada al servicio de una teoría o de una causa, por noble que sea. Cuando acusa a la sociología y la moraleja de ser los peores enemigos de la literatura (CE: 26)<sup>13</sup>, defiende el hecho literario de su instrumentalización y, a la vez, pone humildemente los pies en el suelo a quien se considere autorizado a dar lecciones. Por muy convencido y seguro que se sienta el autor, no debe olvidar que “toda novela es la averiguación de una verdad que nunca se llega a descubrir del todo. Los autores que son tan listos que sólo aspiran a demostrar lo que creen verdadero deberían abstenerse” (CE: 69).

En cambio, cuando la literatura no olvida lo que debería ser, arte y diversión inteligente (cf. Apartado 4), es capaz de hacer pensar al lector. La paradoja es que Pujol, empeñado en no dar explícitamente sermones ni lecciones a sus lectores, logra de ellos complicidad y agradecimiento:

*Es uno de esos contados escritores a los que acudimos en busca de lectura, es decir, de entretenimiento, y acabamos saliendo cargados de sosiego, de ironía y de clarividencia. Uno de esos escritores que nos rearman ante la vida sin ponerse ínfulas de filósofo ni toga de maestro (Romera, 1994).*

---

<sup>13</sup>También como crítico literario mantuvo una perspectiva personal y desapegada de teorías: “nunca hizo caso de ninguna moda metodológica, ni psicoanálisis, ni estructuralismo, ni marxismo. Incluso con Roland Barthes, al que había leído y al que había traducido, mantenía sus distancias” (Puig, 2017: 27).

### 3.2. La literatura como estilo: “El verdadero escritor se juega la vida en cada palabra”

El estilo es condición *sine qua non* de la literatura en cuanto obra de arte. Que un texto sea artístico no depende de lo que dice, sino de cómo lo dice: del estilo. Puesto que la literatura es, en esencia, el estilo, no hay detalle sin importancia: “el verdadero escritor se juega la vida en cada palabra” (CE 17), de modo que no se puede permitir el lujo de que una sílaba sobrante o una asonancia innecesaria estropeen la música (Pujol, 1988c). Aspirar a la condición de obra de arte, requiere un esfuerzo tenaz.

*Una novela tiene que aspirar a ser una obra de arte. Hay que estar atento a todos los detalles: corregirla y reescribirla varias veces, si es posible, pues de esa forma siempre mejora* (Pujol, 1988c: 26).

Como criterio general, sostiene que pulir el estilo consiste en lograr mayor naturalidad en la expresión, pues “el aire de naturalidad (que a veces se consigue con mucho trabajo) es importante, no transmitir al lector una sensación de trabajoso y elaborado” (CO, 14/2/11). La naturalidad es, por tanto, fruto de una sensibilidad delicada y de un empeño incansable de revisión al que a menudo alude Pujol en sus cartas a Del Arco:

*No es perder el tiempo limar frases, buscar la forma más clara y natural, en eso estamos* (CO, 14/1/10).

*La solución siempre es lo más sencillo, lo más claro, lo más expresivo y natural, y —si es posible— lo más correcto* (CO, 17/12/09).

*Cuando una corrección pule la frase, la hace más limpia, más directa, bienvenida sea, yo soy un maniático de esas cosas, pero*

*sin complicar y tergiversar el estilo (CO, 17/12/09).*

Para lograr esa difícil naturalidad del lenguaje y como modelo estilístico de prosa, Pujol sugiere tener en cuenta la de Baroja por su sencillez y expresividad:

*Antes de sentarse a escribir, leer unas páginas por ejemplo de Baroja, que es un modelo de expresión clara, sencilla y eficaz. Por ejemplo, de las Memorias, que es además un libro divertidísimo. Hay escritores más de “arte y ensayo”, como Valle-Inclán y en cierto modo Azorín (con los antiguos hay que vencer la distancia que impone el tiempo), pero Baroja es modélico en su manera llana y expresiva de contar las cosas (CO, 6/5/09).*

Recomienda también no perder de vista la lengua hablada (CO, 17/12/09) y, por supuesto, huir del barroquismo, pues el “exceso de adorno traiciona” (CE: 59). Naturalidad no es pobreza sino mesura —“las palabras, nuestro tesoro. Ni tacañería ni despilfarro” (CE: 131)— con el imposible equilibrio de mezclar con criterio armonioso locura y medida (CE: 18). La práctica de estos criterios sobre el estilo, hace que su obra destaque por un “lenguaje preciso y contenido, sin estridencias, en el que incluso los diálogos, sin perder fluidez ni verosimilitud, se mantienen dentro del registro medio culto del lenguaje” (Senabre, 2008: 20).

Si bien el valor estético es elemento consustancial a lo literario, la función de la literatura va más allá del goce estético y, como veremos a continuación, conlleva el deleite en un sentido más amplio.

#### 4. LA LITERATURA COMO DIVERSIÓN INTELIGENTE: “HACER LIBROS DIVERTIDOS PERO SECRETOS, ESTA ES LA FÓRMULA”

Para Carlos Pujol la literatura tiene una función lúdica ineludible: divertir noblemente, inteligentemente, es decir, ser capaz de “decir al lector algo serio divirtiéndole y haciéndole sonreír” (CO, 24/2/09)<sup>14</sup>. No hay dispensa posible de esta función básica de la ficción, pues “el aburrir es, literariamente, un pecado sin remisión” (Pujol, 1988c: 26). Con el estilo tajante propio de la aforística, Pujol invita irónicamente a cambiar de ocupación a quien opte por aburrir al lector:

*Uno de los fines primordiales de la literatura es divertir al lector, con la exigencia más alta que se quiera, pero divertirle. Si a uno le da igual o prefiere el aburrimiento, que se dedique a crítico literario o a teórico socialista (CE: 69).*

Esta defensa de la función lúdica de la literatura no es una apuesta por la superficialidad, sino una forma de respeto al lector. Este principio lleva a Pujol, en su ejercicio de la crítica literaria, a celebrar que Llorenç Villalonga sea “fiel al principio de que el escritor bien educado nunca ha de aburrir al prójimo, sino que ha de divertirle inteligentemente sin darse importancia” (1971). En cambio, se mofa de quien en lugar de divertir al lector prefiere parecer sublime: “Si los escritores se preocuparan más de ser entretenidos que de parecer sublimes, todo eso saldríamos ganando” (CE:57).

¿Con qué recursos cuenta el escritor para lograr que la literatura

---

<sup>14</sup>“Los teatros —afirma Joseph Joubert— han de divertir noblemente, pero sólo han de divertir. Querer hacer de ellos una escuela de moral es corromper a la vez la moral y el arte” (1995: 74). Pujol, gran admirador del pensador francés, es su primer traductor al castellano.

sea una diversión inteligente? El humor, la ironía, la sorpresa y el estilo indirecto de narrar son recursos habituales de Pujol para hacer sonreír al lector y lograr su complicidad.

En primer lugar, en cuanto al humor en general (como hiperónimo de ironía), Pujol (1983b) considera que es algo consustancial a la misma idea de novela y que aporta una mirada lúcida y humanizadora de la realidad:

*El humor es la sal de la vida, y, claro, también de la literatura. No creo que haya gran literatura sin humor, y traer aquí el ejemplo del Quijote sería una obviedad. [...] Humaniza, siempre que sepamos que el humor bien entendido empieza por uno mismo, descubre el modesto envés de lo altisonante (Pujol, 2008a).*

La ironía es herramienta clave para desvelar ese “modesto envés de lo altisonante”, pues —como destaca Ballart (1994: 381)— es vacuna contra el solipsismo y la gradilocuencia. La de Pujol es una ironía inteligente y sutil, de corte británico, que arrastra al lector a un estado de constante carcajada silenciosa. La tendencia de la ironía a jugar con lo real y lo aparente (Ballart, 1994: 375) es clave para relativizar lo conocido y acceder a lo ignoto. Pujol pone conscientemente la ironía al servicio de la comprensión de la verdad oculta tras las apariencias:

*Tengo una gran propensión a la paradoja y a la ironía. Procuro evitar que sea una ironía al servicio de algo y sobre todo que no esté a mi servicio. Ambas permiten un acercamiento a unas zonas de verdad que quedan bastante oscuras (Pujol, 1984).*

No se trata, por tanto, de una ironía vacía de significado, insustancial, frívola, sino una capaz de enriquecer al lector con alguna

luz sobre él mismo (“divertir así es algo muy serio” CE 133). Reacio a la grandilocuencia —destaca Longares (2017: 22)— Pujol ofreció a través de dos instrumentos indirectos, como la ironía y la paradoja, las claves para entenderlo y leerle.

La sorpresa es otro elemento clave. Puesto que la literatura ha de ser una diversión inteligente, sutil, cuando le parece que un texto que revisa es demasiado previsible, Pujol aconseja replantear esas páginas:

*Un elemento importantísimo para escribir es la sorpresa, sorprender al lector con lo que se cuenta o la manera como se cuenta, siempre vigilando con la ayuda del sentido común para no caer en la extravagancia gratuita. Y aquí sorpresas hay muy pocas, casi todo es previsible, más bien didáctico y plano (CO, 13/4/10).*

Finalmente, el método indirecto de narrar es otro recurso empleado por nuestro autor para evitar el peligro de aburrir al lector. Llama método indirecto a un modo de narrar que se propone expresamente “dejar las cosas a medio decir, nunca aplastar al que lee con una explicación o descripción completas” (CE: 20)<sup>15</sup>. Se trata pues de sugerir, insinuar, crear

---

<sup>15</sup>Sería interesante explorar la relación entre este principio y la teoría del iceberg o de la omisión de Hemingway, según la cual en una narración la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da al lector la sensación de que hay más de lo que se le ha dicho. Pujol —traductor y biógrafo de Hemingway— afirma en una entrevista que “fue uno de los que enseñó a escribir de manera concisa y coloquial” (1999c). Agradecemos a Laureano Bonet esta sugerencia. Otro referente al que también admira Pujol es Henry James, maestro de la “literatura no de reflejo directo sino de rodeo metafórico, de medias palabras, de cosas no dichas”, del “arte de no decir diciendo” (Pujol, 1997: 15, 29). También es significativo que Pujol destaque de Kipling “su arte de narrar, siempre eficazísimo, diciendo sólo lo justo y reservándose zonas de misterio que hay que mantener en la penumbra y que conocemos por el modo sutil con que se aluden discretamente o se omiten. Kipling sabía muy bien que en un buen relato lo que no se dice puede contar más que todas las explicaciones” (2008b).

sombras y ambigüedades, “dejar espacios libres para que cada lector los llene a su manera” (CE: 141). Se propone lograr la implicación del lector interpelando a su imaginación e inteligencia, para ello “sólo existe un buen método, el indirecto. Decir las cosas cara a cara es el suicidio del escritor” (CE: 14). El resultado es un modo de escribir elíptico (Ayén, 2003), una forma sinuosa de contar las cosas (Longares, 2017: 22), una manera oblicua, nunca directa, sutil, velada, de contarnos la realidad (Trapiello, 1989: 35).

En una sentencia de nueve palabras sintetiza su apuesta por la literatura como diversión inteligente: “Hacer libros divertidos pero secretos, ésta es la fórmula” (CE: 49). De acuerdo con lo que hemos visto, son libros “divertidos pero secretos” porque están impregnados de ironía, porque sorprenden al lector y le interpelan, porque le sugieren sutilmente lo desconocido. El lector no puede menos que agradecer estos principios literarios, y el crítico también: “No hay página suya que no nos haga sonreír, atento su autor al impagable principio de enseñar deleitando” (Trapiello, 2017: 16).

Entender la literatura como arte y como diversión inteligente es una meta verdaderamente ambiciosa. Supone asumir el propósito de proporcionar un goce que es a la vez un placer estético, emocional e intelectual. “La literatura —afirma Pujol— es un condensado de fantasía, humor, misterio, con un soporte exigente de palabras (1985: 27). La función estética (“el soporte exigente de palabras”) es inseparable de la lúdica (“humor y misterio”) y también, como veremos a continuación, de la capacidad de la literatura de hacer soñar y crear —mediante la imaginación y la fantasía— una nueva realidad que consuela y permite comprender la realidad vivida.

#### **4.1. La literatura o el sueño de una nueva realidad que ilumina la realidad factual**

En sus reflexiones literarias Pujol se distancia de una interpretación ingenua de la literatura como espejo fiel de la realidad —como pretendía su querido Balzac— y a la vez sostiene la existencia de un vínculo profundo pero sutil entre realidad factual y ficción literaria. Descarta una visión simplona del realismo para subrayar que la materia prima literaria no son tanto los hechos de la biografía del autor como su mundo interior: sus sueños, fantasmas y recuerdos, pues “se escribe para oír la música de dentro” (CE: 14). Desde este punto de vista, cuando una narración se limita a trasladar sucesos vividos es más que probable que carezca de valor literario. Es el problema del que adolecen novelas en las que “se adivinan experiencias personales reflejadas de un modo muy directo, apenas sin novelar, tan apegadas a la realidad que más que literatura son confidencias, lamentos o justificaciones por parte de los autores” (Pujol, 1982b). Hay que tener poca fe —concluye— en esa literatura de “ahora voy y te cuento lo que me pasa” (CE: 75). En cambio, “la buena literatura sale de dentro hacia fuera. Cada uno de nosotros —escritor o no— aloja un tesoro en su interior: un escritor es bueno cuando logra transmitir ese tesoro” (Pujol, 1982a). Al escritor le corresponde escuchar y dar voz a ese mundo interior, pues “‘es dentro de uno mismo donde hay que mirar lo de fuera’, frase inmortal de Victor Hugo que sentencia a muerte cualquier estética realista” (CE: 63).

A la vez que la literatura se alimenta del mundo interior del escritor, de su imaginación y memoria, es misión suya nutrir ese espacio íntimo: “la función de la literatura es hacernos soñar” (Pujol, 1985) haciendo despertar los propios ensueños:

*De la lectura espero que me levante del suelo, como los perros que van a la caza a levantar las bandadas. Sólo aprecio, ahora, la capacidad que tienen los libros de despertar sueños y fantas-*

*mas privados. Y eso puede lograrse a veces con la música de una sola frase. Aprecio la capacidad de un libro de devolverme un sueño propio* (Pujol, 1982a).

La literatura es ese sueño de libertad inasequible (CE: 18) que aviva nuestros anhelos imposibles y permite materializarlos creando otra realidad más consoladora que la vivida. La nueva realidad colma el deseo de “sustituir lo natural por lo inventado, la realidad por la quimera” (CE: 18), creando una realidad a la propia medida.

*Me interesa la literatura como sustitución de la realidad y como arte, como creación de otra realidad personal. Sustituir el orden del mundo en que vivimos por otro orden a mi manera ¡no hay empresa más narcisista!* (Pujol, 1984: 175).

Con ese nuevo orden o realidad más a nuestro gusto —que se superpone a la realidad factual—, la ficción ofrece un alivio: “La literatura es o debería ser un arte, pero tiene también una función secundaria asistencial: consuela de la vida, primero al autor y luego a los lectores” (CE: 27). El consuelo que brinda la literatura es nada menos que una mejor comprensión del sentido de lo vivido, pues forja “castillos en el aire, lugares soñados donde no se puede vivir aunque completen y den sentido a lo que se vive” (CE: 9).

Así pues, la nueva realidad que crea la imaginación tiene la función de ayudar a comprender la realidad original: la literatura es “juego o fantasía que transparenta lo que sin ella sería invisible” (CE: 19). Es la clásica paradoja de que la mentira que es fruto de la fantasía nos desvela la verdad que está oculta bajo la apariencias. La ficción literaria sirve para “comprender mejor, valiéndose de mentiras, el fondo de la verdad” y permite “jugar con las apariencias de la realidad, que siempre engañan,

y sugerir lo que esconden, lo que no se ve” (Pujol, 2004)<sup>16</sup>. El poeta —sentencia— está para ver lo que no se ve, para lo que se ve ya está el resto de la gente (*CE*: 17); por eso la literatura es mucho más que un mero espejo de lo visible, pues permite desvelar lo ignorado por invisible, “sin literatura la realidad perdería su espejo mágico” (*CE*: 21).

Al aportar conocimiento sobre lo oculto y escondido, la realidad imaginada tiene un efecto intransitivo, en el sentido de que transforma al autor mismo, le lleva a ser distinto: “Escribir no es hacer, más bien hacerse, completarse con palabras” (*CE*: 72). Con este impacto de la literatura en el escritor, se cierra el círculo de la relación entre realidad y literatura: la realidad factual deja su huella en el mundo interior del escritor, del cual se alimenta la literatura, que es ficción que a su vez es capaz de producir una repercusión en la realidad misma del escritor y del lector.

## 5. CONCLUSIÓN

Para una visión más plural y matizada de la generación del 70, se hace necesario dar visibilidad a autores con una poética al margen del planteamiento que desde Castellet se ha considerado paradigmático de esa generación: el de los nueve novísimos. Frente a la duda de este grupo en la capacidad de la poesía de desvelar y aprehender la realidad, Carlos Pujol —como Miguel d’Ors, Carvajal y Sánchez Rosillo, entre otros (cf. Moreno Pedrosa, 2017)— mantiene una concepción trascendente de la poesía y del hecho literario en general, pues la literatura se alimenta de algún modo de la realidad a la vez que incide en ella, en una simbiosis misteriosa y fecunda. Así pues, la confianza en el vínculo entre la realidad y la poesía —que enlaza con la tradición literaria anterior— se mantiene durante la generación del 70.

A la luz de los aforismos, entrevistas y correspondencia de

---

<sup>16</sup>Cabe destacar que en sus novelas descubrir el engaño de las apariencias suele llevar a una sorpresa grata, pues a menudo se llega a la conclusión de que los personajes son más bondadosos de lo que parecía en un principio.

Carlos Pujol hemos abordado las decisivas preguntas sobre la naturaleza y la función de la literatura. Se ha reconstruido un sistema orgánico de pensamiento en el que proponemos distinguir dos funciones o dimensiones de la literatura: como arte y como diversión inteligente que permite ver lo que se oculta tras la apariencia. Se trata de vertientes complementarias del hecho literario —artística, lúdica y cognitiva—, que considera incompatibles con el utilitarismo en cualquiera de sus formas. De ahí su prevención contra el mundo literario y la mercantilización de la literatura, contra el ansia de éxito a corto plazo, las modas o el didactismo. Estos son los escollos que debe superar el escritor y así es la literatura tal como Pujol la entiende y la practica. No es poca su ambición. Salta a la vista que el perfil del autor que hay detrás de este pensamiento es un escritor literario que apunta lejos y alto, pues vive la literatura con pasión y entrega.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>17</sup>

- AYÉN, X. (2003). “Carlos Pujol novela el París previo a la ocupación nazi en *Los días frágiles*”. *La Vanguardia*, 30 mayo, 40.
- BADÍA FUMAZ, R. (2018a). “Hacia una caracterización de las poéticas explícitas. Elementos comunicativos, funciones y tipologías textuales”. *Castilla. Estudios de Literatura* 9, 87-113.
- \_\_\_\_ (2018b). “Las poéticas explícitas como género”. *RILCE* 34.2, 607-628.
- BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- CAMACHO, C. (ed.) (2018). *Fuegos de palabras. El aforismo poético*

---

<sup>17</sup>Cuando una referencia de los documentos aquí citados está incompleta es porque proceden del archivo personal de Carlos Pujol y en el recorte que guardó no consta la fecha o el medio en que se publicó y no ha sido posible subsanar esa laguna. Se pueden consultar en el Fondo Personal del escritor (Universitat Internacional de Catalunya).

- español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CASAS, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999) (Actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 209-218. Madrid: Visor Libros.
- HORIA, V. (1986). “La noche más lejana”. [Reseña de *La noche más lejana*. No consta el lugar ni la fecha exacta de publicación. Fondo Personal Carlos Pujol].
- IRAVEDRA, A. (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización: poéticas 1980-2005*. Madrid: UNED.
- JOUBERT, J. (1995). *Pensamientos*, Carlos Pujol (ed.). Barcelona: Edhasa.
- LANZ, J. J. (1997). *Antología de la poesía española (1960-1975)*. Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_\_ (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- LONGARES, M. (2017). “Carlos Pujol y el aforismo”. *Ínsula* 849, 22-25.
- MORENO PEDROSA, J. (2017). “Lenguaje y realidad: una concepción trascendente de la poesía en la generación española de 1970”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 359-379.
- PÉREZ PAREJO, R. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (ed.) (2011). *Historia de la literatura española. Vol. 8. Las ideas literarias (1214-2010)*. Barcelona: Crítica.
- PROVENCIO, P. (1988a). *Poéticas españolas contemporáneas. La*

- generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- \_\_\_\_ (1988b). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- PUEO, J. C. (2017). “José María Valverde: notas para un comparatismo irónico”. En *Comparatistes sense comparativisme. La literatura comparada a Catalunya, Antoni Martí Monterde y Teresa Rossell Nicolás* (eds.), 243-259. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- PUIG, V. (2017). “Carlos Pujol, crítico literario”. *Ínsula* 849, 25-28.
- PUJOL, C. (1967). *Literatura universal*. En *Enciclopedia temática Ciesa*, vol. 14. Barcelona: Compañía Internacional Editora.
- \_\_\_\_ (1971). “La Lulú”. *La Vanguardia*, 18 febrero.
- \_\_\_\_ (1973). *Voltaire*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (1974). *Balzac y “La comedia humana”*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (1975). *La novela extramuros*. Barcelona: Laia.
- \_\_\_\_ (1976). *Abecé de la literatura francesa*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (1977). “Nabókov: la ironía, el desencanto y el arte”. *Opinión* 41, 16 julio.
- \_\_\_\_ (1979). *Leer a Saint-Simon*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (1981). *La sombra del tiempo*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (1982a). “Carlos Pujol: La novela y sus sombras”. Entrevista de Ana Basualdo. *La Vanguardia*, 18 febrero.
- \_\_\_\_ (1982b). “Fantasía en un entorno cotidiano”. *La Vanguardia*, 23 abril, 33.
- \_\_\_\_ (1983a). *Balzac y “La comedia humana”*. 2a ed. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_\_ (1983b). “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de Enrique Badosa. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre.
- \_\_\_\_ (1984). “Entrevista”. Entrevista de Fernando Valls. *Cuadernos de traducción e Interpretación* 4, 165-78.
- \_\_\_\_ (1985). “Carlos Pujol: ‘La función de la literatura es hacernos soñar’”. Entrevista de E. Crespo. *El Noticiero Universal*, 25 de junio, 27.

- \_\_\_\_ (1988a). *Cuaderno de escritura*. Pamplona: Pamiela.
- \_\_\_\_ (1988b). “Carlos Pujol: ‘Lo que más me interesa de la historia es el misterio del tiempo’”. Entrevista de Elena Hevia. *ABC*, 18 febrero.
- \_\_\_\_ (1988c). “‘Una novela tiene que aspirar a ser una obra de arte’”. Entrevista de Javier Marrodán. *Diario de Navarra*, 17 agosto, 26.
- \_\_\_\_ (1990). *El espejo romántico*. Barcelona: PPU.
- \_\_\_\_ (1994). “‘Hay muchos escritores chiflados’”. Entrevista de Montserrat Tapias. *Diario de Tarragona*, 30 octubre, 34-35.
- \_\_\_\_ (1997). *Victorianos y modernos*. Oviedo: Nobel.
- \_\_\_\_ (1998). *Tarea de escribir*. Pamplona: Pamiela.
- \_\_\_\_ (1999a). *Voltaire*. Madrid: Palabra, 2.<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_ (1999b). “‘Escrib per divertir la gent’”. Entrevista de Jordi Capdevila. *Avui*, 12 julio, 34.
- \_\_\_\_ (1999c). “La obra de Hemingway va a quedar para siempre entre los clásicos.” Entrevista de Gontzal Agote. *Gara*, 30 de mayo, 54.
- \_\_\_\_ (2000). *Itinerario francés*. Pamplona: Pamiela.
- \_\_\_\_ (2004). “‘Nadie se queja de no tener talento’: Una conversación con Carlos Pujol”. Entrevista de Manuel Longares. *Quimera* 238-239, 77-81.
- \_\_\_\_ (2007). *Poemas*. Granada: Comares.
- \_\_\_\_ (2008a). “Carlos Pujol, escritor”. Entrevista de Manuel Ballesteros. *Boletín del Colegio de Registradores de España* 43 (marzo/abril), 56-58.
- \_\_\_\_ (2008b). “Kipling en sus cuentos”. *ABCD Las artes y las letras* 858, 12 julio, 14.
- \_\_\_\_ (2009a). *Cuadernos de escritura*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (2009b). *Leer a Saint-Simon*. 2a ed. Barcelona: BackList.
- \_\_\_\_ (2014). “Palabras de un juez”. En *La audiencia va de caza. Andanzas de un juez de pueblo*, Miguel Ángel del Arco Torres (ed.), 7-12. Granada: La Veleta.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2017). “Carlos Pujol en sus novelas”. *Ínsula* 849, 17-21.

- ROMERA, J. M. (1994). “Carlos Pujol o la discreción”. [Texto mecanoscrito del discurso de presentación en Pamplona de *Los secretos de san Gervasio y Un viaje a España*. Fondo Personal Carlos Pujol].
- RUBIO MONTANER, P. (1990). “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la literatura”. *Castilla. Estudios de Literatura* 15, 183-197.
- SENABRE, R. (2008). “Dos historias romanas”. *El Cultural*, 10 julio, 20.
- TRAPIELLO, A. (1989). “Exageraciones”. *Contemporáneos* 3, 33-35.
- \_\_\_\_ (2017). “Carlos Pujol”. *Magazine La Vanguardia*, 29 enero, 16.
- VALLÈS-BOTEY, T. y GILABERT, G. (coords.) (2017). “Carlos Pujol, humanista contemporáneo”. *Ínsula* 849. Número monográfico dedicado a Carlos Pujol. <https://www.insula.es/revista/carlos-pujol-humanista-contemporaneo> [20/04/2018].

Recibido el 30 de abril de 2018.

Aceptado el 5 de julio de 2018.

**PLURICULTURALIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA ITALIANA  
EN BUENOS AIRES (ARGENTINA, 1890-1910)**

PLURICULTURALITY AND ITALIAN ARTISTIC CREATION IN  
BUENOS AIRES (ARGENTINA, 1890-1910)

**José Ignacio WEBER**

Universidad de Buenos Aires

nachoweber@yahoo.com.ar

**Resumen:** Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX se modelizó como una “Babel”; en respuesta a este modelo surgieron los sistemas de reglas de la estética nacionalista. El análisis de los *topics* de las letras de canciones compuestas por inmigrantes italianos muestra que vehiculizaron estructuras de sensibilidad asociadas a la *italianidad*. Entonces, el nacionalismo consideró estos textos como *ajenos* —no creolizables—. Por ello, para comprender los efectos de este plexo textual de creación inmigrante no habría que indagar en las condiciones intrínsecas del texto artístico sino en su inadecuación al metatexto instructivo hegemónico nacionalista de la cultura.

**Palabras clave:** Semiótica de la cultura. Inmigración italiana. Canción de cámara en italiano. *Topic*.

**Abstract:** In the late 19th and early 20th Century Buenos Aires was modeled as “Babel”; in response to this model arose the systems of rules

of nationalist aesthetics. The analysis of the topics of the lyrics of songs composed by Italian immigrants shows that they conveyed structures of sensitivity associated with Italianity. Consequently, the nationalism considered these texts as foreign —not syncretizable—. Therefore, in order to understand the effects of this textual plexus of immigrant creation, one should not inquire into the intrinsic conditions of the artistic text, but rather in its inadequacy to the nationalist hegemonic instructive metatext of culture.

**Key Words:** Semiotics of Culture. Italian Immigration. Italian Chamber Song. Topic.

*“[...] los Trolls de la superstición popular son Elfos malignos y estúpidos, que moran en las cuevas de las montañas o en deleznable chozas. [...] Ibsen imagina que son, ante todo, nacionalistas; piensan, o tratan de pensar que el brebaje atroz que fabrican es delicioso y que sus cuevas son alcázares” (J. L. Borges y M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*).*

## 1. INTRODUCCIÓN. POLICULTURALIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA<sup>1</sup>

Este artículo indaga un aspecto del amplio problema de la relación entre la creación artística y la multiculturalidad desde la perspectiva de la semiótica de la cultura aplicada a la historia cultural y artística argentina

---

<sup>1</sup>Una versión reducida de este trabajo fue leída en las XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, Teatro y Música, “El arte y la multiculturalidad en la Historia”, del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en agosto de 2017. La investigación se llevó en el marco del proyecto UBACyT: “Música ‘cultura’ y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX” (cód. 20020150100049BA; programación científica 2016-2018) dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

de fines del siglo XIX y principios del XX. Desde este marco teórico, el problema es tratado en términos de *policulturalidad* y *creación*<sup>2</sup>, ya que se considera que para la creación es ineludible el contacto —el choque— con el otro —con otra cultura—. En el carácter responsivo del diálogo —en la necesidad de responder a los *textos ajenos*, de la otra cultura— es donde se produce la creación del *texto propio* (Lotman, 1996a; Bakhtin, 2008). De este modo se interpretan tanto el conflicto —especialmente con ese gran otro que fue la inmigración italiana—, como la productividad de la cultura argentina del período, específicamente en Buenos Aires. Como bellamente ilustra el poema *Nostalgias* de Francisco Soto y Calvo:

*Lenguas, ideas, hábitos y sangres,  
Todo se mezcla se depura y funde.  
Así en la red de la argentina historia,  
Tejido grande y complicado y rudo,  
Tiene la infamia su mezquino nudo  
Tiene su nudo la radiante gloria* (1901: 15).

El objetivo es plantear un programa de estudio para la producción artístico-estética inmigrante del período (*vide infra* 2). Es decir, proporcionar una perspectiva teórica y un esquema hipotético para hablar tanto de la canción de cámara en italiano —que es el tema central de este trabajo—, como del gran plexo textual de la creación inmigrante. Para ello, se indaga en un corpus de canciones compuestas por inmigrantes italianos, aparecidas en revistas culturales y artísticas ligadas a esa colectividad en Buenos Aires entre 1890 y 1910 (*v.i.* 3). Particularmente, se busca ponerlas en relación, en diálogo, con otros textos artísticos y críticos del período

---

<sup>2</sup>El problema se trata en términos de *pluriculturalidad* o *policulturalidad* y *creación* artística (o estética), ya que *multiculturalidad* implica un debate extenso cuya reposición no es objetivo de este trabajo. Para comprender las diferencias entre multiculturalidad y pluriculturalidad desde la teoría social y política *vide* Vázquez (2009); para una lectura en clave culturoológica de la multiculturalidad *v.* Mancuso (2008 y 2010); para una crítica a perspectivas teóricas de la multiculturalidad *v.* Mancuso (2016 y 2017).

y posteriores, especialmente con la estética nacionalista, para articularlas en un relato que dé cuenta de su importancia como una de las alternativas del diálogo ético-estético y explique en parte los motivos de su olvido —transitorio, nunca absoluto aunque sí fragmentariamente superable—.

Con este propósito, se parte de una caracterización de la Buenos Aires de fines del siglo XIX e inicios del XX a partir de los principios que establece la culturología para hablar de la cultura como sistema semiótico. Se tienen en cuenta tres cuestiones fundamentales: el lenguaje natural como *dispositivo estandarizante* de la cultura (*v.i.* 2.1); la cultura como memoria, es decir, como conjunto ordenado y jerárquico de textos (*v.i.* 2.2); y la modelización de la cultura de sí misma y de la no-cultura (*v.i.* 2.3) (Lotman y Uspenski, 2000). En esta caracterización, la música vocal (que incluye tanto a la canción de cámara —objeto de este trabajo—, como al teatro musical) fue una de las más importantes arenas donde se disputó el conflicto cultural en el ámbito de la creación artística (o estética)<sup>3</sup>. Por ello, se describe luego el corpus de canciones compuestas por inmigrantes italianos en dicho contexto cultural (*v.i.* 3). A partir del análisis de los *topics* (Eco, 1999: 125 y ss.) de las letras de este repertorio, se conjetura que vehiculizó estructuras de sensibilidad que fueron asociadas a la *italianidad* (*v.i.* 3.1), siendo uno de sus efectos de lectura en la crítica especializada la postulación de una condición ajena —*i.e.* impropia y no creolizable— (*v.i.* 3.2). Finalmente, se reflexiona acerca de la ajenidad de los textos en un sistema semiótico *policultural* (*v.i.* 4).

---

<sup>3</sup>Esta afirmación no describe algo casual o que obedece a la discreción del investigador sino que, se postula, la relación de la cultura porteña del período con algunos géneros de la música vocal revela la centralidad estructural de ciertos sistemas modelizantes secundarios, como se explicita más adelante.

## 2. PROPUESTA CULTUROLÓGICA DE ESTUDIO DE LA CREACIÓN INMIGRANTE

### 2.1. Polilingüismo

La historia cultural argentina de la segunda mitad del siglo XIX está signada por la apertura cultural. Más allá de la contundencia, por ejemplo, de los datos demográficos, se pretenden mostrar aquí los efectos de esta apertura a nivel semiótico. Uno de ellos fue la crisis y dinamización del sistema cultural como resultado del programa y el “aluvión” inmigratorio<sup>4</sup>. Consecuentemente, la ciudad de Buenos Aires fue escenario de una cultura políglota que tenía en su interior coexistiendo —conflictivamente— diversas lenguas naturales<sup>5</sup>. Es decir, se constituía en un espacio *pluricultural* porque convivían distintas lenguas que modelizaban de modo contradictorio (al menos en parte) el mundo. Como en toda cultura con estas características<sup>6</sup>, a nivel semiótico, se pusieron en funcionamiento dos mecanismos opuestos: uno que tendía a la diversidad, al políglotismo; y otro orientado a la uniformidad (Lotman *et al.*, 2006).

Este polilingüismo puede ser entendido como el problema central al que responden las estéticas nacionalistas a través del establecimiento de una jerarquización clara en la convivencia de las lenguas coexistentes. En el caso argentino, distintas vertientes artísticas nacionalistas entre el

---

<sup>4</sup>“Aluvional” es el modo en que describe (y modeliza) José Luis Romero (1965) la sociedad surgida del proceso histórico por el cual ingresaron a la Argentina millones de inmigrantes, principalmente provenientes de Italia y España. El programa inmigratorio implicaba *grosso modo* la llegada de mano de obra y de otros agentes —profesionales, intelectuales, etcétera— destinados a la modernización de la economía y la cultura del país (Halperín Donghi, 1987).

<sup>5</sup>La lengua natural es el sistema modelizante primario que toda cultura posee en su centro como dispositivo estandarizante (Lotman y Uspenski, 1996).

<sup>6</sup>En efecto, toda cultura, como la entiende la semiótica, tiene en su interior dialogando asimétricamente sistemas de signos diversos, que son la condición de su creatividad y reproducción (excepto tal vez en momentos muy particulares de forzada estasis que no puede ser más que transitoria y relativamente breve, antes de mutar o perecer; v.gr: los totalitarismos europeos y asiáticos del siglo XX) (Lotman, 1996b).

último cuarto del siglo XIX y mediados del XX buscaron reproducir, imitar o simular una lengua estructurante de la “argentinidad”, resultando en diversas soluciones estéticas según cómo hayan escrito esa lengua —como nativistas, gauchescas, criollistas, etcétera—. El canon de la música vocal nacionalista argentina posee múltiples ejemplos de estas diferencias. Para ilustrarlas, valga recordar el modo en que canta el personaje Pontezuela en la ópera *El Matrero* (1929) de Felipe Boero con libreto del uruguayo Yamandú Rodríguez:

*Pero pa' mí, pa' esta china<sup>7</sup>,  
Pa' esta mujer, el Matrero<sup>8</sup>...  
¡Lucha más que un chacarero!  
¡Canta más que un payador<sup>9</sup>!  
¡Es tierra ande entra el acero  
del puñal... y ese dolor  
juyendo<sup>10</sup> del pago entero,  
cayó en mi pecho, y dio flor!*

Diversa es la prosodia de la *Canción del carretero* (1925) de Carlos López Buchardo y letra del entrerriano Gustavo Caraballo:

*En las cuchillas<sup>11</sup> se ha puesto el sol,  
mientras la tarde muriendo está.  
Y así, cantando, va el carretero  
las desventuras de su cantar.*

Asimismo, los mencionados mecanismos o tendencias al pluralismo

---

<sup>7</sup>“China” es el modo en que entre gauchos se refieren a la mujer de la campaña.

<sup>8</sup>El “matrero” es un gaucho fugitivo de la justicia.

<sup>9</sup>Cantor popular que improvisa versos acompañado por la guitarra.

<sup>10</sup>Huyendo.

<sup>11</sup>Se refiere a elevaciones del terreno características de la provincia de Entre Ríos (Argentina).

o a la uniformidad se verifican al interior de la inmigración italiana. Para algunos inmigrantes, la lengua italiana debía permanecer viva dentro de la colectividad en un nivel de jerarquía igual al español; eran los partidarios de la *patria favella*. Entre ellos, por ejemplo, los fundadores de la Asociación “Dante Alighieri” y el lexicógrafo, gramático y pedagogo Lucio Ambruzzi (Venecia 1865-Turín 1952), quien dijo:

[...] *el ambiente tiene una gran fuerza de asimilación; y mientras para reaccionar se agudiza nuestro amor a la tierra lejana, inconscientemente nos dejamos tomar del lado débil, y sin percatarnos, nos encontramos vencidos en el terreno que más celosamente debe ser custodiado, porque allí está el verdadero carácter nacional: la lengua. De hecho, incluso los italianos medianamente cultos, después de algunos años de vida en estos países [Argentina y Uruguay], se encuentran —quien sabe cómo— españolizados* (1902: 847, traducción propia)<sup>12</sup>.

Es más, afirmaba con tono jocoso, “[...] la lengua ítalo-castellana, aunque no reconocida por ninguna academia, existe de hecho y tiene —por desgracia!— una literatura” (Ambruzzi, 1902: 847, traducción propia), como cierto soneto popular que circulaba a principios del siglo XX:

*Mi dann'asco, caramba, certi tali  
Che dispoi quattro dia che son gegati,  
Voglion far da creoggi rematati  
Ed ablano un idioma da animali* (cit. in Ambruzzi, 1902: 848).

---

<sup>12</sup> “[...] l’ambiente ha una gran forza assimilatrice; e mentre per reagire si acuisce il nostro amore alla terra lontana, inconscientemente ci lasciamo prendere dal lato debole, e senza accorgercene ci troviamo vinti nel terreno che più gelosamente dovrebbe esser custodito, perchè vi sta il vero carattere nazionale: la lingua. Infatti, anche gli italiani mediocrement colti, dopo alcuni anni di vita in questi paesi, si trovano —ne sanno come— spagnolizzati. [...] La lingua italo-castigliana, benchè non riconosciuta da nessuna accademia, esiste di fatto ed ha —purtroppo!— una letteratura” (Ambruzzi, 1902: 847).

También parodiado en el citado poema *Nostalgia*, donde un “gringo” cantaba “pamperas-italicas canciones” en cuartetos octosilábicos con su acordeón:

—¡Soy güen gauchos yo también!  
¡También só cantar milongas<sup>13</sup>!  
Y naides me va á corer  
Perque golpie en las caronas... [...]

*Que el abroco non me estorba,  
E non me asustan lo yuyos:  
¡Que yo só cantar milongas  
Como lo gaucho más criullo!* (1901: 108).

En cambio, otros inmigrantes aceptaban como inevitable la subsunción de la lengua italiana al español, y su relativa pérdida como lengua oficial de la colectividad en segundas y terceras generaciones<sup>14</sup>. Junto a estas valoraciones que implicaban un ordenamiento jerárquico de las lenguas coexistentes, también los textos producidos en esas lenguas serían sometidos a un ordenamiento.

## 2.2. El texto ajeno

La interacción cultural puede estudiarse también en el nivel textual como una tensión entre textos *propios* y *ajenos*<sup>15</sup>. La semiótica del siglo

---

<sup>13</sup>La milonga es el ritmo con el que se acompañan las payadas. Se agradece a Adriana Cerletti el señalamiento de este pasaje ilustrativo.

<sup>14</sup>Por ejemplo, Emilio Zuccarini (1910).

<sup>15</sup>Entendiendo al texto como un “artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo” (Eco, 1999: 96). Justamente, su aspecto pragmático “[...] supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso ‘de afuera’ otro texto, o el lector (que también es ‘otro texto’), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad” (Lotman, 1996c: 98). Por esto se

XX y contemporánea comprende la creación (sobre todo la creación artística) como una tensión entre lo dado y lo creado, lo ajeno y lo propio<sup>16</sup>. En el marco de la teoría de la interacción de las culturas (Lotman, 1996a) adquiere particularidades interesantes. A las voces ajenas que resuenan en toda palabra y en todo género discursivo, se suman los textos provenientes de otras culturas, en otras lenguas. La presencia de un *texto ajeno*, i.e. del inmigrante<sup>17</sup>, con su potencialidad disruptiva de la hegemonía (Gramsci, 1975), obliga a la cultura a responder. Puede hacerlo enfatizando en su lectura *lo propio* en el texto ajeno, es decir, aquellos elementos compartidos<sup>18</sup>; o bien, hacer hincapié en *lo disímil*, en lo irreductible del texto, consecuentemente ampliando la indefinición interna de la cultura, con el potencial quiebre del consenso sobre los sentidos.

La cultura receptora se enfrenta de uno u otro modo al texto ajeno. Una de las formas en que puede responder es asimilándolo: “La asimilación de textos de otra cultura produce el fenómeno de la policulturalidad, la posibilidad, mientras se mantiene dentro de una cultura, de elegir un comportamiento convencional en el estilo de la otra” (Lotman *et al.*, 2006: 75). En este sentido, el teatro musical era un elemento central para la cultura porteña de fines del siglo XIX, pues la ópera, en especial las convenciones y pautas de comportamiento de la ópera italiana, se constituyó en un sistema modelizante secundario estructurante (Cetrangolo, 2015; especialmente el capítulo 1). Este hecho es más significativo en tanto, como se ve más adelante, la canción de cámara fue objeto de una valoración completamente diferente (*v.i.* 3.2)<sup>19</sup>.

---

estudian aquí las respuestas que suscitaron estos textos (*v.i.* 3.2).

<sup>16</sup>El polo común de la lengua y el polo individual e irrepetible del acto (ético) particular de su uso (Bachtin, 2008).

<sup>17</sup>O de otra estructura periférica, como lo fue el anarquismo en la Argentina de fines del siglo XIX.

<sup>18</sup>Consecuentemente “reduciendo” la información contenida en —y producida por— el texto.

<sup>19</sup>Como sostiene Silvina Mansilla, el canon de obras representativas del “llamado nacionalismo musical argentino” se constituyó como “[...] un grupo no muy numeroso de composiciones mayormente breves, que abarcan desde el piano solista y el género sinfó-

La semiótica comprende que “la conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático” (Lotman 1996a: 71)<sup>20</sup>. Entonces sugiere Lotman que el investigador debe preguntarse: “cuándo y en qué condiciones un texto ‘ajeno’ es necesario para el desarrollo creador del ‘propio’ [...]” (1996a: 64). El meollo radica en que la creación es entendida como el efecto de ese diálogo textual<sup>21</sup> de la responsividad (Mancuso, 2005) abierta por la interacción cultural.

### 2.3. Modelizaciones de la cultura

Otra constante que señala la semiótica es que toda cultura históricamente dada genera un modelo de cultura que le es propio (y una modelización de lo que está por fuera). Podría decirse que las mencionadas tendencias —a la diversidad y a la uniformidad— presentes en la cultura porteña finisecular generaron dos modelos en tensión. Expresados de modo simple, esquemático y *sin valoraciones*: un modelo —que podría llamarse— “babélico”, que tiende a la multiplicación de los lenguajes y que, por abierto y flexible, aumenta su capacidad de modelizar la realidad, es decir, la copresencia de hegemonías alternativas; y otro modelo, —que podría denominarse como— “nacionalista” que, a partir de autodescripciones metatextuales, presenta la cultura como un conjunto cerrado y unívoco de textos en ajuste a ciertas reglas.

---

nico hasta la canción de cámara” (2016: 102). Es decir, que la canción de cámara como género ocupó un lugar central de la creación artística de estética nacionalista.

<sup>20</sup>Esa reserva interna en las culturas reales existentes queda garantizada, pues como señala Gramsci, la hegemonía “[...] por más extendida y legitimada que esté, nunca es absoluta” (Mancuso, 2013: 21).

<sup>21</sup>Hay que buscar comprender con qué mecanismos textuales y de lectura define una determinada cultura (o *socci particulares*) qué le pertenece y qué no, es decir, cómo se trazan los límites entre lo propio y lo ajeno.

### 2.3.1. Buenos Aires - Babel

Ahora bien, advierte Lotman que ese primer modelo

[...] encierra la amenaza de una peculiar “esquizofrenia de la cultura”, de la desintegración de la misma en numerosas “personalidades culturales” antagónicas; la situación de poliglotismo cultural puede transformarse en una situación de “torre de Babel” de la semiosis de una cultura dada (2000: 127-8).

Esa “confusión de lenguas” de la Buenos Aires finisecular era señalada por muchos. Los ejemplos textuales acerca de la coexistencia de lenguas y estéticas abundan, pero vale mencionar algunos. El comediógrafo napolitano Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles 1860-Buenos Aires 1935), letrista de una de las canciones del corpus (v.i. 3) y director de *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*, cuando recién se radicaba propuso una lectura que desafiaba el mito babélico con una imagen más cercana al modelo de la xenolalia o glosolalia pentecostal:

*Aquí se hablan todas las lenguas [...] / [...] Se termina, en este país, por no creer más en el esfuerzo de aprender la lengua y cada uno se sirve del propio idioma, del propio dialecto, y todos —argentinos y extranjeros— nos comprendemos, demoliendo la sagrada y pavorosa leyenda de la torre de Babel* (1898: 683-4, traducción propia)<sup>22</sup>.

El poema *Nostalgia* sirve para ilustrar una posición análoga en

---

<sup>22</sup>“Qui si parlano tutte le lingue [...] / [...] Si finisce, in questo paese, per non credere più un bisogno lo sforzo di parlarne la lingua, e ognuno si serve del proprio idioma, del proprio dialetto, e tutti —argentini e forestieri— ci comprendiamo, sfatando la sacra e paurosa leggenda della torre di Babele” (1898: 683-4).

la que lo babélico es entendido como convivencia contradictoria entre confusión y armonía:

*Resuenan los idiomas confundidos  
En el estadio inmenso. Enardecidos  
Los hombres en la lucha trafagosa,  
Invitan con babélica armonía  
A las razas de todo el Universo  
A llegar á la tierra esplendorosa  
Donde la flor del éxito se cría* (Soto y Calvo, 1901: 14).

Otro inmigrante italiano, el periodista y crítico Emilio Zuccarini (Foggia 1859-Buenos Aires 1934)<sup>23</sup> vinculó el mito babélico, esta vez sí en su sentido negativo, con la creación artística nacional:

*No es suficiente querer arte argentino, porque él se presente ya hecho a la admiración de los creyentes en el genio nacional y de sus vaticinadores. / Este acudir de razas y pueblos en este país; este cruce continuo de costumbres que modifican las preexistentes y quedan a su vez modificadas; este hacinamiento de idiomas y dialectos que de cada punto de la tierra convergen a esta moderna Babel, constituyen, en la vida de estos pueblos, la forma más compleja y aun más clara del caos* (1908: 2).

Por su parte, en el mismo sentido, el compositor nacionalista Alberto Williams (Buenos Aires 1862-1952) decía:

*En un país nuevo como el nuestro y tan heterogéneamente constituido por hombres de diversos pueblos, es natural que*

---

<sup>23</sup>Quien editó entre 1892 y 1893 una revista titulada, no casualmente, *Le Male Lingue. Giornale che combatte le fame usurpate, le camorre costituite e le ingiustizie contro la povera gente nella Babele di Buenos Aires*.

*los descendientes de italianos, franceses o alemanes, sigan la orientación de la música de Italia, Francia o Alemania. Pero si estos gustos y tendencias de las naciones más musicales de Europa siguieran la normalidad de su curso sin mezclarse aquí con otras aguas, con otros elementos diversos y nuevos y con otras variedades argentinas, sería nuestro país una Babel musical, una Cosmópolis en que nadie se entendería [...] (1910: 186).*

Estos ejemplos, provenientes de distintas tendencias ideológicas del período, revelan que había acuerdo, un consenso transversal, en que la cultura porteña era *babélica*. Ya sea en una forma que revestía una concepción más optimista como las de Napolí-Vita y Soto y Calvo, o modelizaciones que exponían y evidenciaban el conflicto que tal cosa suponía. Una de las respuestas a esa Babel de lenguas y textos, a esa “esquizofrenia babélica”, fue el surgimiento de una estética nacionalista que se erigiría como *literatura nacional* —por extensión, como *arte nacional*—. Su hegemonía fue exitosa, proveyendo los signos de una amalgama que unificó (o mejor, ordenó) la multiplicidad cultural. Sin embargo, muchos de los textos (artísticos) ajenos que motivaron esa respuesta estética fueron olvidados (si bien nunca totalmente).

Los inmigrantes italianos fueron prolíficos artífices de textos en ese diálogo productivo, muchos de los cuales permanecen inopinados, perdidos o destruidos por el paso del tiempo. Entre todos esos *textos ajenos* (o, como se verá, *modelados como ajenos*) existió en Buenos Aires una producción estética cuasi olvidada: la canción de cámara en italiano. Podríamos considerarla hoy una producción marginal<sup>24</sup>, sin embargo por ello es un buen objeto de estudio para buscar las huellas del diálogo ético-

---

<sup>24</sup>Si bien representativa del gusto medio de la época. Además, las vigentes teorías de las ciencias sociales y humanas enseñan a buscar en estos elementos considerados durante un tiempo como marginales en la cultura los rastros de las pugnas por la hegemonía en el pasado.

estético que dio origen a los consensos que conformaron la hegemonía (Gramsci, 1975).

En resumen, Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX era el escenario de una cultura políglota —*i.e.* pluricultural—, en la que se disputaba la convivencia y ordenamiento jerárquico de los diversos textos compuestos en las distintas lenguas según dos modelos o modelizaciones: uno que tendía a la multiplicidad y otro a la uniformidad.

### 3. LA CANCIÓN EN ITALIANO EN BUENOS AIRES

El corpus en estudio está constituido por canciones de cámara de compositores inmigrantes aparecidas en revistas de la colectividad italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910<sup>25</sup>. Son diecinueve piezas de quince compositores publicadas en las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908)<sup>26</sup>. En esta oportunidad se estudian los *topics* (Eco, 1999) de las letras de las canciones. Esta aproximación al repertorio permitirá plantear la pregunta: ¿qué es un *texto ajeno* al interior de una cultura *pluricultural*?

Si bien es un conjunto heterogéneo, hay lineamientos que suponen una cierta estética común en las canciones, sustentada en la elección de los poetas, las temáticas y la apropiación genérica de la *romanza* italiana de salón<sup>27</sup>. Los compositores fueron inmigrantes que actuaron en el medio

---

<sup>25</sup>Es necesario aclarar que se trata de las partituras para canto y piano de estas músicas. No existen grabaciones comerciales de ninguna de ellas, ni forman parte de los repertorios de conciertos; por lo tanto, el análisis de las obras se realiza sobre la partitura, sin la instancia sonora.

<sup>26</sup>*v.i* el repertorio completo de estas canciones. Se agregó al corpus una obra del sanjuaniño Arturo Berutti por tratarse de la única canción en italiano de los compositores argentinos publicado en *El Mundo del Arte*, sobre el poema *La rosa dei sepolcri* de Giuseppe Rigaldi, titulada —justamente— *Romanza*.

<sup>27</sup>La cuestión genérica es muy compleja. La denominación de la época más consistente es *romanza*. Hoy se designa con términos como “romanza”, “arietta”, “canzone”, etc., cada uno de los cuales remite a historias centenarias, traspasos de fronteras, traducciones, etc. Aquí seguimos una distinción genérica más actual y que está siendo utilizada en Italia (Sanvitale, 2002; Ruberti, 2013). Según esta distinción, dentro de la tradición escrita de la

porteño y se dedicaron mayormente a la enseñanza musical<sup>28</sup>. Entre los poetas se encuentran autores clásicos de la canción de cámara europea, como Heinrich Heine (Düsseldorf 1797-París 1856), y de la canción en italiano, como Giuseppe Regaldi (Novara 1809-Bolonia 1883), Iginio Ugo Tarchetti (San Salvatore Monferrato 1839-Milán 1869) y Olindo Guerrini (bajo el pseudónimo Lorenzo Stechetti; Forlì 1845-Bolonia 1916), y otros menos conocidos, como Diana degli Anemoni, Rocco De Zerbi (Oppido Mamertina 1843-Roma 1893)<sup>29</sup>, Andrea D'Agnillo, Giacomo De Zerbi (hermano de Rocco), Vincenzo di Napoli-Vita y Vincenzo Cicognani (Lugo di Romagna 1860-¿?)<sup>30</sup>.

Estudiado en conjunto, es posible señalar algunas características generales de este repertorio de canciones. En primer lugar, se trata invariablemente de poemas en italiano, la lengua nacional; es decir, no en dialecto, como la canción regional (que representaba una de las más fuertes expresiones estéticas en la península itálica y cuyo desarrollo estaba muy ligado a los festivales como el de Piedigrotta en Nápoles)<sup>31</sup>. Además, son poemas formalmente claros<sup>32</sup>, la mayoría de los cuales consisten en

---

música vocal de cámara en italiano puede distinguirse entre la romanza da salotto en italiano y la canzone con sus variantes regionales/dialectales. Superficialmente podría decirse que la primera se asocia al mundo burgués y la segunda a lo popular, sin embargo, son géneros transversales y de fluida influencia mutua. Tal vez no pueda hablarse totalmente de géneros diferentes sino más bien depende de su interpretación como perteneciente a un ámbito de circulación u otro. Ruberti (2013) comprende las diferencias entre estos dos géneros, más allá del uso del italiano o de dialectos, por elementos formales —como la presencia del ritornello en las canzone—, el uso de la armonía, la cuadratura, etc.

<sup>28</sup>El detalle y comentarios sobre los autores puede verse en Weber (2017).

<sup>29</sup>Este último es más conocido como prosista, periodista y político (cf. *Liberti*, 2005).

<sup>30</sup>Los tres últimos emigraron a la Argentina. Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita fueron, de hecho, los directores de las revistas en las que se publicaron las canciones del corpus.

<sup>31</sup>Es significativo el hecho de que las canciones publicadas hayan sido todas en italiano pues al menos dos de los letristas estaban asociados a la creación dialectal, Giacomo De Zerbi (v. *Liberti*, 2011) y Vincenzo di Napoli-Vita.

<sup>32</sup>De las diecinueve piezas analizadas, nueve son quartine de versos endecasílabos, dos de las cuales están repetidas (Primo-Vere; Amore; A Madonna!; Allá pallida bimba; Un organetto suona per la via; Parlate o fiori; Dono d'addio...!), una de versos heptasílabos

*quartine* de versos endecasílabos<sup>33</sup>.

La actualización del *topic* —o tema— de un texto —o fragmento— orienta y reduce la semiosis a través de una abducción (Eco, 1999: 125 y ss.). Para identificarlo hay que buscar, en una serie de sememas —palabras clave— o en lugares estratégicos del texto, aquellas expresiones que orienten al lector —así como la reposición cooperativa de aquello que el texto no dice—. El estudio de los *topics* implica la aproximación a diversas jerarquías: *topics de oración, discursivos, narrativos y macrotopic*. La metodología propuesta reduce a dos escalas, *topic* y *macrotopic*; es decir, la identificación del *topic* de algunos fragmentos que constituyen lugares comunes, temas recurrentes en las canciones, y el *macrotopic* del corpus, aquello de lo que tratan como conjunto. Se espera que su actualización y explicitación permita “interpretar los valores ideológicos” (Eco, 1999: 130) de esta producción estética.

Sin más preámbulo, se propone que el *macrotopic* que tratan estas canciones es la pasión sentimental. Esta temática enunciada de forma casi trivial tiene, como se verá, consecuencias trascendentales. El yo poético, que menos en *Romanza* (Berutti y Regaldi) es siempre un amante<sup>34</sup>, canta

---

(Lasciali dir...), otra de octosílabos (*Romanza*), una que alterna pentasílabos y endecasílabos (*Il viandante*) y otra que alterna heptasílabos y endecasílabos (*Aestate*). También hay dos disticci (pareados) de versos endecasílabos (*Quanti baci...!*; *Deh! Non giurar!*) y una *terzina* también con versos de once sílabas (*Spes ultima Dea*). Las restantes dos son de forma irregular (*Come ti somiglia!*; *Vorrei...!*). En vano se trata también de dos cuartetas de versos de once sílabas (es una traducción no muy bien lograda en cuanto al metro, muy distinta de la precisión del *Lied* original de Heine).

<sup>33</sup>Para comprender la recepción del verso endecasílabo en la cultura argentina es interesante el siguiente pasaje de Jorge Luis Borges que decía acerca de la poesía gauchesca que “salvo excepciones [...] se ha expresado en versos octosílabos [ver la citada canción ‘pampera-italica’ del poema *Nostalgia*], metro tan popular que he conocido algún payador que tomaba los endecasílabos de [Evaristo] Carriego por octosílabos mal medidos [...]. En el suburbio de Buenos Aires, en el siglo XX, ese payador era contemporáneo de aquellos literatos que, al decir de [Leopoldo] Lugones, ‘No aceptaron el verso endecasílabo cuando fue introducido de Italia, declarando no percibir su armonía’” (2007: 62).

<sup>34</sup>Casi siempre quien canta es un amante varón, excepto *Un organetto suona per la via* (Olindo Guerrini) donde canta una mujer y *Parlate o fiori (Diana degli Anemoni)* donde es indefinido. En el poema de Regaldi (*La rosa dei sepolcri*) el narrador omnisciente narra

a la amada y a la belleza pero también da cuenta del desamor, la muerte, la lejanía y la soledad. Estos son los *topic* parciales que se tratan en los poemas. Algunos ejemplos pueden ser ilustrativos

La muerte:

*Così l'alma dolente  
Vorria, bella, dormire  
Dormir... ma eternamente* (G. De Zerbi, *Aestate*).

*Condannata alla sventura  
Pianse, pianse e poi morì!  
Fu calata in sepoltura,  
Una zolla la coprì* (Regaldi, *Romanza*).

La muerte como sacrificio:

*T'ho dato tutto il cor,  
La gioventù, l'amore...  
Voglio morirti accanto  
Voglio morir con te* (Guerrini, *Lasciali dir...*).

*Vorrei morirti ai pie!* (Regaldi, *Vorrei*).

*Eran questi, o Madonna, i voti miei  
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei  
Vedervi, udirvi, amarvi... e ripiombare  
Nel nulla eterno dell'immenso mare* (R. De Zerbi, *A Madonna!*).

*E una farfalla è venuto a girare intorno ai lume./ [...]  
Come ti somiglia, o tetè;*

---

la muerte de dos amantes.

*vuol perdersi per forza,  
è contenta di morire,  
ma vuole baciare la fiamma (Di Napoli-Vita, Come ti somiglia!).*

El desamor como muerte:

*Ho detto al core, al mio povero core:  
—Perchè dunque sperar se amore è morto?  
E m'ha risposto: —Chi non spera, muore (Guerrini, Spes ultima  
dea).*

La lejanía (migración):

*Lo vedrai [a la flor] tutti i giorni scolorire  
E tutti i giorni io pur dovrò languir  
E quando secco ti cadrà di mano  
Ripensa a chi da te morrà lontano (Nicastro, Dono d'addio!...).*

*Ecco, io chino la testa in sulla mano,  
e penso a te che sei così lontano (Guerrini, Un organetto suona  
per la via).*

La soledad:

*Io vado e ignoro il termine del mio cammin  
Qual sia ignoro  
Vado solingo, solingo...  
E lacrimo per la deserta via... (Cicognani, Il viandante).*

El beso (la entrega):

*Vorrei saper quanti baci fur dati*

*dal dì che i baci furono inventati:/[...]  
Vorrei saper quanti ne fur scambiati  
e a te, fanciulla, averli io tutti dati!* (Tarchetti, *Quanti baci!*...).

*Io credo al bacio, al bacio che possiedo;  
un soffio, una parola: io non ci credo...* (Heine, *En vano*).

*Quando non ci scambiamo  
l'ultimo bacio sulla soglia di casa tua,  
non so, mi pare che la giornata non sia terminata.* (Di Napoli-  
Vita, *Come ti somiglia*).

El anhelo<sup>35</sup>:

*Vorrei saper quanti baci fur dati* (Tarchetti, *Quanti baci!*...).

*Vorrei l'ardor degli Angeli* (Regaldi, *Vorrei!*...).

*Eran questi, o Madonna, i voti miei  
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei* (Rocco De Zerbi, *A  
Madonna!*).

Asimismo, aparecen otros lugares comunes como las flores y las estaciones, que configuran el *topic* de la naturaleza (en su manifestación literaria, retórica). Se trata de una naturaleza genérica, no de un espacio determinado como en la canción folclórica. No hay referencias a lugares, regiones o paisajes, sino que se (auto)evoca el universo retórico de la literatura<sup>36</sup>. Como en el poema *Amore* de Andrea D'Agnillo:

---

<sup>35</sup>Este *topic* se caracteriza por el uso del verbo *volere* (desear) en condicional (*vorrei*).

<sup>36</sup>Justamente una de las revistas culturales italianas más importantes del periodo (1891-1911) se llamó *Natura ed Arte* (Milán), fundada por Angelo di Gubernatis.

*I fior, la terra, il ciel, la dea natura  
Saluteranno allora i nostri amori. / [...]  
Nell'estasi dei baci apprenderai  
Che sull'amor non v'ha altre bellezze (D'Agnilo, Amore).*

Acerca de esta tematización de la naturaleza en el arte, particularmente en lengua italiana, es revelador un pasaje de Francesco De Sanctis al respecto de la poesía de Torquato Tasso: “El idilio italiano no es imitación, sino creación original del espíritu. En Petrarca se anuncia ya cual se afirma en Tasso: un dulce fantasear entre los mil rumores de la naturaleza” (1953: 162). Esta creación tiene una fuerte asociación con lo subjetivo, con la vida interior, no es el canto de las grandes hazañas épicas sino una sensibilidad lírica:

*La naturaleza se vuelve musical, adquiere una sensibilidad, expresa con sus imágenes murmullos y sonidos, voces de la vida interior. Prevalece en el hombre la parte femenina: la gracia, la dulzura, la piedad, la ternura, la sensibilidad, la voluptuosidad y la lágrima; todo el complejo de amables cualidades que se denomina lo sentimental. [...] El sentimental es por eso esencialmente lírico y subjetivo (De Sanctis, 1953: 162).*

Estas canciones pertenecen a la estructura de sensibilidad (v.i. 2.1) descrita en este pasaje. Tal vez ya no representaban “creaciones originales del espíritu”, sino repeticiones de aquellas voces, por lo tanto eran obras *pedagógicas* —una *publicística*— de esa sensibilidad y modos afectivos ya cristalizados. Aún más, como se desprende del fragmento reproducido, es un sentir fuertemente asociado a *lo italiano*, propio de la retórica del Resurgimiento (de la que participaban De Sanctis y muchos de los poetas del corpus).

Sin embargo, si bien el último poema citado —*Amore* (D'Agnillo)— tiene un tono más bien bucólico, mayormente las letras

expresan contradicciones, dualidades de la existencia y del sentir, no son puro idilio. Estas expresiones contradictorias constituyen el material de una unidad narrativa y dramática mínima que da forma a las canciones como un quiebre en el sentido ligado a esa dualidad<sup>37</sup>. Estos son “lugares estratégicos de los textos” (Eco, 1999: 128) reveladores de los *topics*, por ejemplo:

*Parlate, o fiori che sbocciati siete  
Al suonare dell’Alba e minarrate  
Quel che nel sen di bello racchiudete  
E ditemi se per voi palpitate. / [...]*

*Ditemi, o fiori, se vi piace il vento,  
E se dell’usigno lo amate il canto,  
E se capite tutto il mio tormento  
E si vedete del mio ciglio il pianto! (Diana degli Anemoni,  
Parlate, o fiori).*

*Caldo impera l’estate,  
Chinato ha il capo il fiorellin sul grembo,  
Neghittose fra il grano ed il frumento  
Stan le serpi dormendo aggrovigliate.*

*Su lo stagno d’argento  
Cullasti l’alghe brune,  
E paiono lucerte addormentate.  
Così l’alma dolente  
Vorria, bella, dormire  
Dormir... ma eternamente (Giacomo De Zerbi, *Aestate*).*

---

<sup>37</sup>En algunos casos, esto redundaría en la estructura narrativa de la música, ya sea en un incremento de la tensión, dinamismo o altura.

*Ride la primavera e la natura  
Si risveglia alla vita ed all'amore...  
Scende all'alma la pace e all'aura pura  
Sorridente folleggiante il novo fiore.*

*Solo per me primavera non esiste...  
E l'inverno, l'inverno ho sempre in core  
Voi sempre a me vi dimostrate altera  
E rugiada non ha l'egro mio core (Giacomo De Zerbi, *Primavera*).*

*Un organetto suona per la via,  
la mia finestra è aperta e vien la sera,  
sale dai campi alla stanzuccia mia  
un alito gentil di primavera.*

Non so perché mi tremino i ginocchi,  
non so perché mi salga il pianto agli occhi.  
Ecco, io chino la testa in sulla mano,  
e penso a te che sei così lontano (Lorenzo Stecchetti, *Un organetto suona per la via*).

En cuanto a lo musical, en términos generales la relación formal de la letra con la música es en ocasiones redundante y en otras le otorga variedad. El fraseo melódico puede coincidir con las cesuras del verso y la forma enfatizar la cuadratura y simetría, o bien, trocar la rigidez de la estructura de los versos en formas que no repiten secciones. El director de orquesta y compositor Héctor Panizza (Buenos Aires 1875-Milán 1967), en su autobiografía hizo una descripción del “estilo italiano” en boga a fines del siglo XIX: “[...] de la romanzas de Tosti, Denza, Rotoli, etc... [...] Será, si se quiere, arte popular... pero está sostenida por una cálida inspiración que solamente *quien es italiano en alma y en espíritu lo puede sentir*”

(1952: 35; énfasis propio). En su comentario se encuentran los lugares comunes de la crítica de las canciones italianas: su claridad formal, su simpleza armónica y de acompañamiento, su recurso verbal más alegórico que metafórico. También aparecen dos cuestiones del modo en que este “estilo” era percibido entonces: su popularidad (en varios sentidos del término: por su extendido consumo<sup>38</sup>, y como modelo de las estructuras de sensibilidad de vastos sectores sociales —tanto pequeño burgueses, como los llamados populares—) y la fuerte asociación de estas expresiones del sentimiento y la pasión a la *italianidad*.

### 3.1. Estructuras de sensibilidad

Como decía Panizza, “quien es italiano en alma y en espíritu lo puede sentir”; justamente se trata de un modo de sentir asociado a una cultura; en otras palabras, expresiones correlacionadas con un contenido culturalizado (Eco, 2007). Por ello, el musicólogo Lorenzo Bianconi (2008) comprende las formas musicales como “escuela de sentimientos” por su capacidad modelizante y pedagógica. Ya sea en el *aria col daccapo* del siglo XVII, la *lyric form* del melodrama del XIX, o formas menos convencionalizadas pero igualmente racionalizables del siglo XX, la música representa la dinámica de las pasiones<sup>39</sup>:

*La dinámica de los sentimientos [...] siempre se realiza, en primer lugar, por la música misma, en su conformación, en la estructuración modelizante dada por la frase melódica, por el esquema métrico con su perfil rítmico específico, por la textura armónica y contrapuntística, por el material tímbrico, por la corpórea expresión vocal, dentro de un sistema morfológico*

---

<sup>38</sup>No casualmente las canciones italianas fueron un importante componente de la industria cultural: muchas de las primeras producciones discográficas reproducían este repertorio en la voz de grandes figuras de la lírica.

<sup>39</sup>Acerca de lo estético (o dimensión del sentir) en la semiótica v. Niño Amieva (2008).

reconocible (Bianconi, 2008: 108; traducción propia)<sup>40</sup>.

Las canciones del corpus se comprenden como consolatorias y de retórica sentimental. ¿Por qué estas obras pudieron haber generado cierto escozor o ser leídas como disruptivas en el contexto de la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX? La tradición crítica italiana comprendió este problema estético asociado a las pasiones. Como señaló Gramsci:

*Sentado el principio de que en la obra de arte sólo debe buscarse el carácter artístico, no queda excluida de ninguna manera la búsqueda de la masa de sentimientos, de la actitud hacia la vida que circula en la propia obra de arte. [...] Admitido por las modernas corrientes estéticas puede verse en De Sanctis y en el mismo Croce (2009: 24).*

Es decir, no escapaba a la tradición crítica italiana del siglo XIX en adelante la importancia del estudio de esta dimensión comunicativa de la creación, que es *modelizante*, *pedagógica* y de efectividad en su tiempo presente<sup>41</sup>. Precisamente Gramsci destacó —algo que para los actores de entonces era evidente— que para fines de la década de 1920 en Italia la “masa de sentimientos” había mutado insalvablemente y que las ya tradicionales formas de expresión poético-musicales dialectales napolitanas (del festival de Piedigrotta) no resultaban efectivas por convencionales, “represivas” y “oficiales” (cf. Gramsci, 2009: 136). Es decir, que cuando este tipo de

---

<sup>40</sup>“La dinamica dei sentimenti [...] è [...] sempre realizzata, in primis, dalla musica stessa, nella sua conformazione, nella strutturazione modellizzante procurata dalla frase melodica, dall’ossatura metrica col suo specifico profilo ritmico, dal tessuto armonico e contrappuntistico, dal materiale timbrico, dalla corporea espressione vocale, *entro un sistema morfologico riconoscibile*” (Bianconi, 2008: 108).

<sup>41</sup>Como explicó Raymond Williams: “Estamos hablando de [...] elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, [...] una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (2009: 181).

expresiones estaban *vivas y resonaban* en su auditorio, comunicaban mucho más de lo que su retórica muestra superficialmente: transmitían un *pathos*, un modo de sentir, asociado al “alma y el espíritu” de una cultura —como dijo Panizza—. Así leído, el corpus de canciones estudiado puede interpretarse como un elemento fuertemente disruptivo cuando se implanta en otra cultura. Consecuentemente, el nacionalismo cultural argentino no podía aceptar sin más una pedagogía de la sensibilidad que no sea propia<sup>42</sup>.

No deja de ser llamativo el hecho de que, nuevamente en este punto, la canción de cámara y la ópera fueron objeto de valoraciones diametralmente opuestas en la cultura argentina. La llamada ópera nacional argentina cantó durante varias décadas en italiano (Cetrangolo, 2015) hasta poder superar esa convención (por más que tempranamente varios compositores indicaran su deseo de que las obras fueran cantadas en español; incluso muchas fueron escritas en español y luego traducidas para su representación). En cambio, la canción fue, como se verá a continuación, una forma en la que los compositores y los críticos argentinos buscaron rápidamente eliminar los elementos que consideraban extranjeros para crear una expresión *propia*.

En cuanto al corpus de canciones en italiano, aquí no se aventura una hipótesis de lectura que busque definir los caracteres, los elementos —presumiblemente contradictorios—, de esa *masa de sentimientos*<sup>43</sup> (más allá de lo comentado en el párrafo anterior); se señala sí, sin más, su efectiva presencia en la policulturalidad porteña de fines del siglo XIX y principios del XX a través de indicadores hallados en sus efectos de lectura, en los residuos de aquel diálogo estético dinámico y en tiempo

---

<sup>42</sup>Las razones son múltiples pero no puede dejar de señalarse entre ellas que la sensibilidad en la que participaban estas canciones implicaba la “masa de sentimientos” en la que se sustentó el programa cultural del Resurgimiento; en cierta medida, también un nacionalismo (si bien, con características muy diferentes del argentino; pero que en definitiva históricamente —no como destino necesario— desembocaría en el fascismo).

<sup>43</sup>Al modo en que Gramsci, a partir de la definición de distintos tipos de novelas populares prueba que “[...] existen en el pueblo distintos estratos culturales, diversas ‘masas de sentimientos’ que prevalecen en uno u otro estrato, diversos ‘modelos de héroes’ populares” (2009: 149).

presente.

Ahora bien, para considerar los efectos de este plexo textual de la canción de cámara en italiano en Argentina, se postula que no hay que indagar en sus condiciones intrínsecas sino más bien en sus lecturas, más específicamente, en su inadecuación al metatexto instructivo hegemónico de la cultura (Rossi-Landi, 1976), i.e. las descripciones nacionalistas.

### 3.2. Efectos de lectura

Se trata de un repertorio que para la cultura de la época no resultaba necesariamente *ajeno*. Menos para quien sea, como decía Panizza, “italiano en alma y en espíritu” y la cultura porteña de fin de siglo, en parte, lo era. Sin embargo, en un algún momento comenzó a interpretarse como *ajeno*. Durante la última década del siglo XIX y la primera del XX muchos compositores del medio local, sean nativos o inmigrantes, hicieron canciones en italiano; sin embargo, luego de 1910 comenzó a menguar su creación (cf. González, 2011)<sup>44</sup>. Muchos factores incidieron en esto pero se intenta contrastar aquí, a partir de algunos ejemplos, que uno de ellos fue la consolidación del nacionalismo, específicamente del metatexto nacionalista que tendía a la uniformidad. Este metatexto tomó la forma de un sistema de reglas explícito fundamentalmente en la crítica artística (cf. Mansilla, 2012)<sup>45</sup>.

En el número especial del diario *La Nación* que celebraba el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, Alberto Williams decía:

---

<sup>44</sup>Es necesario hacer notar que así como los compositores argentinos escribieron piezas en otros idiomas distintos del español, también los compositores inmigrantes se volcaron a la composición en español y aún en la estética nacionalista y patriótica argentina. Valga la mención de un solo caso emblemático, el himno del grupo de ultraderecha nacionalista Liga Patriótica Argentina fue compuesto por el inmigrante italiano Enea Verardini Prendiparte (Bologna 1863-Corrientes 1929).

<sup>45</sup>Cabe aclarar que no se pretende indagar en el pensamiento estético de los autores empíricos, sino dar cuenta del posicionamiento de los textos en su situación cotextual. Agradezco a Silvina Mansilla la noticia de las fuentes citadas de Julián Aguirre y Gastón Talamón, del mismo modo, a Vera Wolkowicz la de Carlos Vega.

*La música argentina se orienta hacia las fuentes populares. Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de “folk-lore” [...] Deben servirse de estos preciosos documentos del genio de nuestros payadores, [...] para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias, y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeos. Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana [...] / ¡Emancipación del arte argentino! (1910: 186).*

También el compositor Julián Aguirre (Buenos Aires 1868-1924), repasando la historia musical de los primeros veinte años del siglo XX en Buenos Aires, planteaba que:

*La influencia de escuelas y tendencias extranjeras [...] ha ido desapareciendo, y se observa [...] la preocupación de inspirarse en asuntos propios y de hacer música argentina con ritmos, cadencias y modalidades propias de nuestro ambiente, no copiando servilmente a la melodía popular, sino extrayendo de ella el tesoro de emoción por la cual las artes viven y se perpetúan. / Este grupo de músicos ha empezado a escribir sobre versos y libretos de nuestros poetas<sup>46</sup>, abandonando el francés y el italiano, que alimentaron sus primeras inspiraciones (1924: 54).*

---

<sup>46</sup>Aguirre se refería a Ricardo Rodríguez, Celestino Piaggio, Franco Paolantonio, Ernesto Drangosch, José André, Felipe Boero, Josué Wilkes, Carlos Pedrell, Constantino Gaito, Athos Palma, César Stiattesi, Floro M. Ugarte, José Gil, Carlos López Buchardo, Pascual de Rogatis, Alfredo Schiuma, José Torre Bertucci, Joaquín Cortés López, Alejandro Inzaurraga, Vicente Forte, Martín Colomb, Monserrat Campmany, Abel Rufino, Alberto Machado y Raúl Espoile.

Algunos años después, el musicólogo Carlos Vega (Cañuelas 1898-Buenos Aires 1966) sugería una explicación teórica propia acerca de la “canción argentina” y de las condiciones —culturales— necesarias para su creación. Como para muchos musicólogos y teóricos del arte de la época, para Vega la creación artística que caracteriza a un determinado grupo étnico, regional o nacional sería subsidiaria de la consolidación de ese grupo como tal. Es decir, que primero debían alcanzarse una serie de condiciones culturales previas (casi siempre se trataba de alcanzar la unidad cultural) y luego aparecería el *canto propio*<sup>47</sup>:

*No importaría que la población argentina fuera confluente de diversos senderos étnicos; bastaría un proceso de varios centenares de años y tendríamos pueblo argentino psicológicamente caracterizado y como consecuencia fatal, tradición, idioma y arte argentinos. / Pero las condiciones actuales del país no son en absoluto propicias para la unificación. [...] / Y por muchos años aún, América será la gran redoma incapaz de la amalgama. [...] / Y esa amalgama es indispensable. Sin ella los creadores concebirán obras ajenas a toda posibilidad de representación colectiva. [...] Si todos los habitantes de la región tuvieran el mismo cúmulo de sensaciones hereditarias, la tal obra personal y original sería la obra de todos, la que todos sentirían como propia (Vega, 1926: 85-7; énfasis propios).*

El “cúmulo de sensaciones hereditarias” Vega lo comprendía en aquel momento como una condición previa al surgimiento de una expresión que lo represente. La tradición de la crítica italiana (al menos desde De

---

<sup>47</sup>Llamativamente es el mismo supuesto que subyacía en las teorías materialistas (o “maximalistas”), que Vega en otros escritos se ocupa en combatir. El arte se planteaba como una superestructura determinada por las condiciones de producción infraestructurales (es decir, el sistema de producción material). En cambio, en la misma época, otras teorías como la filosofía de la praxis comprenderían la importancia de la creación artística y estética para la consolidación de una hegemonía (Gramsci, 1975).

Sanctis), en cambio, consideraba que precisamente la obra de arte era el vehículo a través del cual se modelizaban los sentimientos propios de una cultura.

Más adelante en su artículo, Vega se refería más o menos críticamente a los compositores inmigrantes italianos:

*Y es que los inmigrantes no eran, precisamente, artistas. Los que luego llegaron y sus hijos, concebidos aquí, no pudieron imponer [...] la excelencia de sus patrones estéticos, porque nunca los tuvo la resaca desertora de las civilizaciones europeas. [...] / Son cincuenta los troncos raciales sobre la pampa; y mientras Argentina continúe recibiendo, como en 1923 y 1924, doscientos mil extranjeros por año, las posibilidades de que un solo cantor cante la canción de todos, se alejarán cuanto se aleje la unidad necesaria (Vega, 1926: 88; énfasis propios).*

Es importante aclarar que la postura de Vega no era xenófoba (o no alcanzó el tono de otros autores), ya que aceptaba la importancia del programa inmigratorio para el desarrollo económico del país; desarrollo, a su vez, necesario para que prospere y pueda eventualmente llegar a ser una cultura unitaria (condición necesaria, según esta postura, para la creación del *texto propio*)<sup>48</sup>. Sin embargo, Vega tenía sensibilidad suficiente para intuir (aunque aún no lo comprendiera totalmente) que la pluralidad cultural que vivía Buenos Aires sí tenía una expresión artística que la representaba en su complejidad babélica: el tango (v. Wolkowicz, 2016). Esta idea, que Vega en el artículo citado ni siquiera alcanza a formular como hipótesis, explicitada como tal es muy potente. El tango<sup>49</sup>, al menos en parte de su historia, habría expresado una hegemonía alternativa que estaba dispuesta

---

<sup>48</sup>Cabe señalar, como lo hace Gramsci (2009), que la idea de una única masa de sentimientos (o en la terminología de Vega, “cúmulo de sensaciones hereditarias”) es contradictoria; expresado de otro modo, la hegemonía no es absoluta.

<sup>49</sup>Así también otras expresiones de la canción popular, como las asociadas al teatro popular (el “sainete criollo”).

a entablar una vía diferente, no excluyente, de la producción signica en la cultura porteña<sup>50</sup>: abierta al polilingüismo (muchas veces como parodia pero parodiando también la hegemonía lingüística del español y su variante rioplatense), el tango hablaba una versión espuria del español, con italianismos, portuguesismos, lunfardo, idish, etcétera<sup>51</sup>.

Por su parte, en 1931 el crítico musical Gastón Talamón (Buenos Aires 1883-1956) expresaba que “la canción en idioma nacional o castellano” era

[...] *la única verdaderamente argentina, desde que en arte, la nacionalidad empírica o circunstancial, la del nacimiento, no tiene mayor importancia, cuando la esencia de la obra no refleja las modalidades del medio y las características de la raza; cuando el autor desarraigado de su tierra natal, habla en extranjero, se expresa en idioma híbrido o de otras tierras* (1931: 1).

Es evidente la concepción estética positivista-determinista en el planteo de la relación del medio, la raza y la creación estética. Más adelante en su artículo, estipuló una serie de prescripciones para la canción argentina: debía ser excluyentemente en idioma nacional, con adecuación de las “ideas melódicas” a sus acentos y prosodia, y con “*folklorismo*” (es decir, partir del estudio de las modalidades melódicas, rítmicas, armónicas

---

<sup>50</sup>Esta hipótesis —simplemente esbozada por motivos de espacio— es complementaria al planteo que realiza Cerletti (2015) acerca de la preferencia de los compositores nacionalistas por los materiales de la música folclórica de la campaña bonaerense y no de la música popular urbana.

<sup>51</sup>Muchos compositores de tango (de los más importantes) fueron inmigrantes italianos de primera o segunda generación (a veces no resulta tan evidente porque varios “acriollaron” sus apellidos). Además, aquí se está poniendo en relevancia sólo el aspecto lingüístico. La misma apertura y creolización de elementos de variadas culturas puede verificarse en los elementos musicales del tango (proveniencia de ritmos, formaciones instrumentales, recursos compositivos, etcétera).

e instrumentales típicas)<sup>52</sup>.

Aquel mismo año, en uno de los textos que quizá más patéticamente expresan esta lectura de la creación inmigrante, Scalabrini Ortiz decía:

*Así, cuatro millones de italianos que vinieron tan sólo a trabajar a la Argentina<sup>53</sup>, después de la maravillosa digestión, cuyos años postrimeros vivimos, no han dejado más remanente que sus apellidos [incluido el del autor de estas líneas] y unos veinte italianismos en el lenguaje popular todos muy desmonetizados: “Fiaca. Caldo. Lungo. Laburo”... [...] Lo ajeno no contagia al porteño. El porteño es inmune a todo lo que no ha nacido en él. Es el primero de nadie que tiene que prolongarlo todo (1931: 31-32)<sup>54</sup>.*

Este pasaje de *El hombre que está solo y espera* se subtitula “*El hijo de nadie*”, pues precisamente esa era la tesis, la *negación de la creolización*. En el prólogo Scalabrini Ortiz se refería al “espíritu de la tierra” como “[...] un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos,

---

<sup>52</sup>Por su parte, Vega (quien poseía una más original concepción estética) tenía una opinión diferente al respecto de la utilización de material folklórico en la canción. Decía: “¡Cuántos compositores luchan por captar un puñado de células rítmicas o fonéticas características de un momento histórico para jalonar con ellas el paso ondulante de la canción en trance de surgir! / Cuántos se apresuran a modificar en los detalles la obra espontánea a fin de darle artificialmente la filiación de que carecía en el momento de nacer” (1926: 89; énfasis propio).

<sup>53</sup>“Tan sólo a trabajar”, este argumento —con sus distintas facetas que señalan el “materialismo” y la pobreza material y cultural de los inmigrantes— es uno de los textos fundamentales del nacionalismo. La “plebe ultramarina” no traía consigo nada más que su fuerza de trabajo —que en última instancia era uno de los fundamentos (no el único) del programa inmigratorio—. Esto es algo que aún se repite acríticamente y no sólo en la *vulgata nacionalista*, sino también es una tesis implícita que se sostiene en muchas investigaciones, textos curatoriales de muestras, etc. que se pretenden críticos del nacionalismo. Permanece oculto el gran poder transformador de los intelectuales inmigrantes y aun de la cultura “plebeya”. Para Gramsci eso era muy claro.

<sup>54</sup>Tesis muy parodiada por Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* (1948).

de ingleses, de franceses, *sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo*” (1931: 9; énfasis propio). He aquí la clave de lectura, el instructivo metatextual: negar que se respondía al texto ajeno cuando, precisamente, se respondía al texto ajeno. Este fue un hipersigno del nacionalismo excluyente argentino.

Además, se actualizaba en Scalabrini Ortiz el mismo hipotexto que se encuentra en Vega (1926), entre los inmigrantes no había artistas sino

*Catervas desbocadas por una ilusión de fortuna, que traían consigo, acrecentados, todos los defectos de su sociedad, y no sus virtudes. Eran seres mezquinos de miras, atenceados por una gula insatisfecha, sensuales. Seres procelosos, sin continencia, que gustaban del estrépito, de la música, de la danza, de la jarana. La ciudad percibió los primeros contingentes con una sonrisa chacotona. Festejó sus murgas, sus orfeones. Se mofó amablemente de sus usos, de sus jergas, de su parsimonia económica, de su constancia* (Scalabrini Ortiz, 1931: 38-39).

Sin embargo, casi sin proponérselo (es que negarlo hasta las últimas consecuencias sería porfiado), Scalabrini Ortiz terminó aceptando que “la ciudad se expuso a la contaminación de un *espíritu ajeno*” (1931: 38-9)<sup>55</sup>.

#### **4. CONCLUSIONES.**

#### **REFLEXIONES SOBRE LA AJENIDAD**

Finalmente, se plantea una reflexión acerca de la ajenidad de los textos del corpus y otros análogos en una cultura plurilingüística, ya que en esto radica una de las particularidades de la cultura porteña de fines del

---

<sup>55</sup>Este pasaje del libro se subtitula “La ciudad sin amor” planteando una intertextualidad con la sentencia de Ricardo Rojas: “No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura sin amor” (1909: 352). Sin embargo, en Rojas, a pesar de estas primeras formulaciones de un nacionalismo de características integristas, su comprensión estética mutaría hacia una posición pluralista, *creolista*, en *Eurindia* (1924).

siglo XIX y principios del XX: ¿por qué un texto producido en una cultura (auto-modelizada como) cosmopolita (*i.e.* “babélica”) en algún momento comenzó a ser leído por ciertos lectores —ciertos grupos— como *ajeno*?

El metatexto nacionalista, que auto-modelizó lo que era *propio* para aquella cultura, definió también de manera expresa o denotada lo que estaba o quedaba por fuera de esa cultura; qué era argentino y qué no. La crítica nacionalista tomó formas prescriptivas (desde Alberto Williams hasta Gastón Talamón) porque se modelizó a sí misma como una cultura organizada en torno a un sistema de reglas que establecían qué textos sí y que textos no pertenecían<sup>56</sup>. Fue en el metalenguaje de la crítica, en las descripciones normativas de un sistema de reglas, donde se dirimió la tensión de la “esquizofrenia babélica”, buscando simplificar la cultura y limitando la flexibilidad de su modelización. Así lo expresa la teoría culturológica:

*Los procesos inmanentes de desarrollo de la cultura pueden [...] ser considerados como interacciones de dos tendencias dirigidas a dos objetivos opuestos:*

*a) a la multiplicación del número de lenguas de la cultura [...], con el crecimiento de la dificultad comunicativa al interior de la cultura, y al mismo tiempo se favorece la flexibilidad y la complejidad de su capacidad de modelizar la realidad;*

---

<sup>56</sup>El no ajustarse a estas reglas le significó a Héctor Panizza ciertas críticas a su ópera de temática patriótica *Aurora* (1908): “La hostilidad [...] que se me hizo [...] fue que en esta ópera no había música folklórica [...]. También yo sabía esto. ¡Valiente hallazgo!, pero lo he hecho a propósito. ¿Cómo era posible revestir de música folklórica un asunto donde todo se basa en el patriotismo y en el amor?... y luego, ¿cuál era en 1908 (cuando escribí *Aurora*) la música folklórica?, algunos aires de ‘danza’ que ciertamente no podían tomarse de modelo-base en una ópera en la que no hay danzas y no hay gauchos... [...] no es necesario atar las manos del autor con el ‘color local’” (Panizza, 1952: 73-4). Además, estas mismas objeciones le fueron expresadas en 1908, 1909 y ¡1945! Demás está señalar que, a pesar de estas observaciones de la prensa, un fragmento traducido al español (con algunos equívocos) de esta obra (la “Canción a la bandera”) forma parte de la “liturgia patriótica” escolar y por ende ocupa un lugar central en el canon de la música nacional argentina.

*b) a la creación de metalenguajes (incluso las autodescripciones normativas que la cultura hace de sí misma, y sus descripciones con los instrumentos de la ciencia) que facilitan las comunicaciones dentro de la cultura [...] mediante la introducción de un sistema de textos unívocos y estables, los cuales simplifican la cultura y limitan la flexibilidad como sistema modelizante (Lotman y Uspenski, 2006: 149; tr. propia)<sup>57</sup>.*

Dos elementos de la creación de canciones en italiano en Buenos Aires resultaban en un aumento de la “dificultad comunicativa al interior de la cultura”, su lengua y sus estructuras de sensibilidad. Estos fueron controlados por el metatexto nacionalista excluyente que definió su no-pertenencia (o su pertenencia pretérita, a partir de entonces excluida del *arte nacional*) a la cultura. Consideramos que la interacción entre los *textos inmigrantes* y la crítica nacionalista (fundamentalmente la integrista, pues existieron formulaciones estéticas dentro del plexo textual nacionalista mucho más pluralistas) entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX es un objeto revelador donde indagar estas tendencias culturales a la complejización o a la simplificación<sup>58</sup>. Al estudiar la canción en italiano puede verse la prótasis del metatexto nacionalista; es decir, a aquello que respondía (por más que intentara negarlo).

Se insiste, por último, en que la *ajenidad* no debe buscarse en

---

<sup>57</sup>“I processi immanenti di sviluppo della cultura possono pertanto essere considerati come interazione di due tendenze dirette a due scopi opposti: a) alla moltiplicazione del numero delle lingue della cultura e all’approfondimento della loro peculiarità, con il che si ha una crescita delle difficoltà comunicative all’interno della cultura, e contemporaneamente si favorisce la flessibilità e la complessità della sua capacità di modellizzare la realtà; b) alla creazione di metalingue (incluse le autodescrizioni normative che la cultura fa di se stessa, e le sue descrizioni con gli strumenti della scienza) che facilitano le comunicazioni entro la cultura (comprese quelle tra individui) mediante l’introduzione di un sistema di testi univoci e stabili, i quali al tempo stesso semplificano la cultura e ne limitano la flessibilità come sistema modellizzante” (Lotman y Uspenski, 2006: 149).

<sup>58</sup>Más precisamente, a modelizaciones de la interacción cultural convergentes (simplificación) o divergentes (complejización).

condiciones intrínsecas del texto de otra cultura, ya que ese texto puede ser actualizado por la cultura receptora haciendo hincapié en los elementos comunes, compartidos, o bien en la diferencia. Entonces —parafraseando a Rossi-Landi<sup>59</sup>—, para el investigador la *ajenidad* no es algo que se predique del texto sino de sus lecturas. Dicho de otro modo, la *ajenidad* depende de cómo la hegemonía lea el texto; es decir —parafraseando esta vez a Eco (1986: 13)—, el texto está ahí y produce *efectos de ajenidad* según cómo se lo lea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHTIN, M. (2008). “El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas”. En *Estética de la creación verbal*, 291-319. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BIANCONI, L. (2008). “La forma musicale come scuola dei sentimenti”. En *Educazione musicale e formazione*, G. La Face y F. Frabboni (eds.), 85-120. Milán: Franco Angeli.
- CERLETTI, A. (2015). “El tango en el nacionalismo musical de Alberto Williams”. *Zama* VII.7, 191-200, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2199> [20/03/2018].
- CETRANGOLO, A. (2015). *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ECO, U. (1986). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona/Buenos Aires: Lumen/De la flor.

---

<sup>59</sup>Según este autor, el realismo no se presenta como una condición intrínseca de la obra, sino “en algo que atañe a su circulación” (Rossi-Landi, 1976: 74), a la comunicación. Por ende, “[...] se nos da una forma de realismo artístico cada vez que el artista o escritor codifica un mensaje destinado, en aquel mercado lingüístico-comunicativo, vale decir, en aquella sociedad y en aquel momento histórico [*i.e. en esa cultura*], a ser decodificado por el público como representativo de la ideología dominante” (Rossi-Landi, 1976: 93).

- \_\_\_\_ (1991). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (2007). “Perspectiva de una semiótica de las artes visuales”. *Criterios* 25-28, 221-233.
- GONZÁLEZ, M. (2011). “La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas”. *Musiker* 18, 521-547.
- GRAMSCI, A. (1975). *Quaderni del carcere*, Valentino Gerratana (ed.), 4 vols. Turín: Einaudi.
- \_\_\_\_ (2009). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- HALPERÍN DONGHI, T. (1987). “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)”. En *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, 191-238. Buenos Aires: Sudamericana.
- LIBERTI, R. (2005). *Il Caso Rocco De Zerbi*. Bovalino: Quaderni Mamertini.
- \_\_\_\_ (2011). “Il testo di ‘Siciliana’ nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi”. *Calabria sconosciuta* XXXIV. 129/130, 49-51.
- LOTMAN, I. (1996a). “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 61-76. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1996b). “El texto y el poliglotismo de la cultura”. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 83-90. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1996c). “El texto en el texto”. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 91-109. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2000). “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la

- cultura”. En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 127-137. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN I *et alii*. (2006). “Tesis para el estudio de semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)”. *Entretextos* 7, 57-86, <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm> [28/11/2014].
- LOTMAN, I. y USPENSKI, B. (2000). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 168-193. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2006). “Eterogeneità e omogeneità delle culture. Postscriptum alle tesi collettive”. En *Tesi per una semiotica delle culture*, F. Sedda (ed.), 149-153. Roma: Meltemi.
- MANCUSO, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ (2008). “La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna”. *AdVersuS* V.10/11, 6-35, <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.pdf> [30/06/2015].
- \_\_\_\_ (2010). “Del estado nación al estado multicultural”. *AdVersuS* VII.18, 1-4, <http://www.adversus.org/indice/nro-18/presentacion/01VII-18.pdf> [28/05/2017].
- \_\_\_\_ (2013). “Contextos de acción y contextos de interpretación”. *AdVersuS* X.24, 14-34, <http://www.adversus.org/indice/nro-24/articulos/X2402.pdf> [04/04/2018].
- \_\_\_\_ (2016). “El fin de la [Post]-Modernidad o de la restitución del mundo”. *AdVersuS* XIII.30, 1-45, <http://www.adversus.org/indice/nro-30/articulos/XIII3001.pdf> [28/05/2017].
- \_\_\_\_ (2017). “Indagaciones acerca de la posverdad”. *AdVersuS* XIII.31, 1-46, <http://adversus.org/indice/nro-31/presentacion/XIII3101.pdf> [26/06/2017].
- MANSILLA, S. L. (2012). “Julián Aguirre y la convalidación de la producción musical nacionalista argentina desde el semanario *El Hogar* (1920-1924)”. En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, S. L. Mansilla (dir.), 137-163. Buenos Aires:

Gourmet Musical.

- \_\_\_\_ (2016). “La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX: *El carretero* de López Buchardo”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* XXX. 30, 101-128, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cambiante-biografia-canonica-cancion.pdf> [20/03/2018].
- NIÑO AMIEVA, A. (2008). “La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo”. *AdVersus* V.10-11, 89-104, <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.pdf> [28/05/2017]
- ROMERO, J. L. (1965). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- RUBERTI, G. (2013). “Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti”. *Musica/Realtà* XXXIV.101, 55-71.
- ROSSI-LANDI, F. (1976). “Significado, ideología y realismo artístico”. En *Semiótica y estética*, 67-101. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SANVITALE, F. (ed.). (2002). *La romanza italiana da salotto*. Turín: EDT.
- VÁZQUEZ, A. (2009). “Ciencia política, antropología política y democracia pluricultural”. *Papeles de trabajo del Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* 18, [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-45082009000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082009000200004) [26/05/2017].
- WEBER, J. (2017). “La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)”. En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL, UBA, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/SMREA/IAE2017> [01/03/2018].
- WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- WOLKOWICZ, V. (2016). “Identidades en construcción: la crítica musical en la revista cultural *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1934

y 1936-1943)". En *International Conference "Music Criticism 1900-1950"*. Barcelona: Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini (Lucca) y Societat Catalana de Musicologia.

## FUENTES

- AGUIRRE, J. (1924). "Veinte años de música. 1904-1924". *El Hogar* 742, 04/01, 54.
- AMBRUZZI, L. (1902). "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata". *Natura ed Arte* XI.12, 847-848.
- BERTOLINI, V. (1895). *Vorrei...*, partitura canto y piano, Giuseppe Regaldi (letra). *El Mundo del Arte* V, 103/104, folleto aparte 1-4.
- BERUTTI, A. (1892). *Romanza*, partitura canto y piano, Giuseppe Regaldi (letra). *El Mundo del Arte* II.16, 6-7.
- BORGES, J. L. (2007). "La poesía gauchesca". En *Textos recordados (1956-1986)*, 60-64. Buenos Aires: Emecé.
- CHEDI, E. (1892). *Deh! Non Guirar!...* *Romanza*, partitura canto y piano, Heinrich Heine (letra). *El Mundo del Arte* II.38, 10.
- CICOGNANI, V. (1891). *Il Viandante*, partitura canto y piano. *El Mundo del Arte* I.5, 6.
- D'AGNILLO, C. (1892). *Amore*, partitura canto y piano, Andrea D'Agnillo (letra). *El Mundo del Arte* II.18, 5-6.
- D'ANDREA, G. (1906). *A Madonna!*, partitura canto y piano, Rocco De Zerbi (letra). *La Revista Teatral* VIII.5, s/p.
- DE SANCTIS, F. (1953). *Historia de la literatura italiana. Tomo II. Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX*. Buenos Aires: Losada.
- DI NAPOLI-VITA, V. (1898). "Vita argentina. In pieno inverno". *Natura ed Arte* VII.20, 683-688.

- FORINO, L. (1891). *Aestate*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* I.4, 6-7.
- \_\_\_\_ (1892). *Lasciali Dir...*, partitura canto y piano, Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.10, 6.
- GHIDINI, F. (1892). *Penso!* [*Un Organetto Suona per la Via*]. *Romanza*, partitura canto y piano], Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.38, 9.
- NICASTRO, N. (1892). *Dono D'Addio!...*, partitura canto y piano. *El Mundo del Arte* II.15, 6-7.
- PALMIERI, F. (1908). *Come ti somiglia!*, partitura canto y piano, Vincenzo di Napoli-Vita (letra). *La Revista Artística* I [nueva numeración] 14, folleto aparte 1-4.
- PANIZZA G. (1892). *Quanti Baci!!!... Romanzetta per canto in chiave di Sol*, partitura canto y piano, Iginio Ugo Tarchetti (letra). *El Mundo del Arte* II.25, 8-9.
- PANIZZA, H. (1952). *Medio siglo de vida musical (ensayo autobiográfico)*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ROJAS, R. (1909). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- \_\_\_\_ (1924). *Eurindia*. En *Obras de Ricardo Rojas*. Buenos Aires: La Facultad.
- SCALABRINI ORTÍZ, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- SOTO Y CALVO, F. (1901). *Nostalgia*. Chartres: Durand.
- SERPENTINI, G. (1892). *Un Organetto Suona per la Via*, partitura canto y piano, Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.17, 6-7.
- STIATTESI, C. (1908). *Parlate o fiori*, partitura canto y piano, Diana degli Anemoni (letra). *La Revista Artística* X [antigua numeración] 2, folleto aparte 1-4.

- TALAMÓN, G. (1931). “La canción de cámara argentina con texto en castellano”. *La Quena* XII.63, 1-4.
- TURCO, O. (1892a). *Primo-Vere*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* II.11, 6.
- \_\_\_\_ (1892b). *Alla pallida bimba*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* II.33, 10.
- \_\_\_\_ (1906). *En vano*, partitura canto y piano, Heinrich HEINE (letra), Juan Antonio Pérez Bonalde (tr.). *La Revista Teatral* VIII.5, s/p.
- VEGA, C. (1926). “Acerca de la canción argentina”. *Nosotros* XX, t. LIII, 204, 84-90.
- VERARDINI PRENDIPARTE, E. (1892). *Amore*, partitura canto y piano, Andrea D’Agnillo (letra). *El Mundo del Arte* II.18, 7.
- WILLIAMS, A. (1910). “La música argentina”. En *La Nación. Número especial Centenario 1810*, 184-186. Buenos Aires: La Nación.
- ZUCCARINI, E. (1908). “La exposición anual de Bellas Artes ‘Nexus’”. *La Revista Artística* I.12, 2.
- \_\_\_\_ (1910). *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910. Dono del giornale La Patria degli Italiani*. Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

Recibido el 6 de abril de 2018.

Aceptado el 3 de septiembre de 2018.



**EL TRICENTENARIO DE LOPE DE VEGA  
EN LA CARTELETA MADRILEÑA**

THE TERCENTENARY OF LOPE DE VEGA  
IN THE MADRID THEATER PRODUCTIONS

**María José ZAMORA MUÑOZ**

Escuela Superior de Canto de Madrid

mariajosezamoramunoz@gmail.com

**Resumen:** Este artículo presenta el alcance del tricentenario de Lope de Vega en la actividad teatral española de 1935 tomando la cartelera madrileña como referente para analizar su proyección pública. El elevado número de piezas representadas y el éxito de muchas de ellas muestran cómo la innovación teatral fue capaz de acercar el teatro clásico al gran público.

**Palabras claves:** Tricentenario de Lope de Vega. Cartelera teatral. Madrid. Historia del teatro representado.

**Abstract:** This article presents the scope of the tercentenary of Lope de Vega in the Spanish theatrical activity in 1935 taking the Madrid billboard as a reference to analyze its public screening. The high number of pieces represented and success of many theatrical show how innovation was able to bring classical theater to the general public.

**Key Words:** Tercentenary of Lope de Vega. Theater Productions. Madrid. Theater History Represented.

El 27 de agosto de 1935 se cumplía el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega. A lo largo del año, e incluso durante los primeros meses de 1936, se sucedieron numerosos actos auspiciados por instituciones oficiales y promotores privados: desde ediciones de sus obras y estudios sobre el autor, ciclos de conferencias, actos de divulgación, recitales, paseos literarios, inauguraciones, concursos artísticos a inauguraciones e incluso el 30 de diciembre se abrió al público su casa madrileña de la calle Cervantes, número 11. El Ministerio de Instrucción Pública nombró una Junta del Tricentenario, presidida por Ramón Menéndez Pidal, para promover, coordinar y subvencionar proyectos. Con el objetivo de descentralizar los actos para que llegasen al mayor número de personas y a todo tipo de poblaciones, la Junta pidió la colaboración de las universidades para organizar juntas distritales, provinciales y locales que impulsaran su promoción y difusión entre diputaciones, ayuntamientos, academias, ateneos y organismos culturales.

Las representaciones teatrales de las obras de Lope despertaron la expectativa del público y la crítica. De hecho, la primera iniciativa partió de Antonio Machado, quien en agosto de 1934, como miembro del Consejo Nacional de Cultura, propuso a este organismo la asignación de una partida presupuestaria para culminar la creación del Teatro Nacional como el mayor homenaje posible para quien fuera el creador del teatro español.

Para entender el alcance en términos relativos que tuvieron las obras representadas para la ocasión, es necesario contextualizarlas dentro de la cartelera de aquel año. Se ha escogido para ello la de Madrid al aglutinar la mayor parte de la oferta teatral<sup>1</sup>. Aunque Barcelona también

---

<sup>1</sup>Para consultar la cartelera de otras localidades, remito a Romera Castillo (2011: 173-184) y a las tesis de doctorado en diversos lugares de diferentes ciudades de España y fuera de ella, estudiadas en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y

contaba con una amplia oferta y un público tan numeroso como el de Madrid, la cartelera, salvo las obras en lengua catalana, solía coincidir en las dos ciudades, pues en ellas recalaban todas las compañías en gira. Los estrenos de las grandes compañías solían hacerse en Madrid o en Barcelona. Las más modestas preferían otras capitales de provincia para calibrar su acogida aunque, si se aspiraba a alcanzar una relevancia en el panorama teatral español, la compañía debía recibir los aplausos de la capital. Por otra parte, Madrid, cuyos corrales habían sido el escenario de sus más memorables triunfos, donde había transcurrido la mayor parte de su vida y donde le había llegado la muerte al que se consideraba hijo predilecto de la ciudad, fue el principal motor de la efeméride. Los datos se han consultado en *Heraldo de Madrid*, por su rigor y exhaustividad en la sección dedicada a la cartelera, y en el estudio de Luis M. González (1996). Este último solo recoge el teatro de las salas comerciales, sin tener en cuenta otros espacios de carácter privado o al aire libre donde se llevaron a escena, en ocasiones con gran éxito de público, algunos espectáculos organizados para conmemorar el tricentenario.

La temporada teatral empezaba en septiembre y acababa, generalmente, en junio. Para analizar, por tanto, cuáles fueron las preferencias del público en 1935, recogemos parte de la cartelera correspondiente a la temporada 1934-35 y a la de 1935-36.

## 1. LA CARTELERA MADRILEÑA EN 1935

A pesar de la proclamada crisis del teatro y la durísima competencia de los precios del cine que cada vez contaba con más adeptos, Madrid contaba con una gran oferta teatral y un buen número de compañías teatrales. El teatro seguía siendo un lugar de encuentro y de diversión para

---

Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, que pueden verse completas en [http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) [27/05/2018].

buena parte de la sociedad madrileña, no exento de cierto lucimiento social para las clases más elevadas. Durante el año 1935 se representaron 393 títulos, de ellos 169 estrenos, 17 estrenos de nuevos montajes de éxitos anteriores y 207 reposiciones, según podemos observar en la siguiente tabla:

GÉNEROS MUSICALES					TOTAL
		Estrenos	Reposiciones	Estrenos de reposiciones	
género cómico-lírico en un acto	juguete cómico		2		
	vodevil lírico		1		
	humorada lírica		1		
	sainete lírico	2	12		
género cómico-lírico más de un acto	comedia lírica		3		
	humorada musical		1		
zarzuela		16	62	1	
revista		25	8	1	
género flamenco		10	1		
ópera			6		
opereta			3		
drama lírico		2	2		
TOTAL GÉNERO MUSICALES		55	102	2	
GÉNEROS DRAMÁTICOS					
comedia	comedia	72	73	13	180
	comedia extranjera	4	15		
	comedia poética	3			
	TOTAL COMEDIA	79	88	13	

drama	drama	9	6	1	24
	drama extranjero	2	2	1	
	drama histórico		2		
	drama vanguardista	1			
	TOTAL DRAMA	12	10	2	
teatro clásico	teatro siglo de oro	15	4		20
	teatro romántico		1		
	TOTAL CLÁSICO	15	5		
teatro infantil		8	2		10
<b>TOTAL</b>		<b>169</b>	<b>207</b>	<b>17</b>	<b>393</b>

Tabla 1: Obras representadas en Madrid por géneros.

La comedia, absoluta triunfadora de la cartelera, vio estrenados 80 títulos, 13 estrenos de montaje de éxitos de otras temporadas y 88 reposiciones. El autor con más obras en cartel fue Pedro Muñoz Seca, con 25 títulos (9 estrenos, 16 reposiciones y 10 obras en colaboración con otros autores). Le siguen Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, con 17 títulos (4 estrenos) y Jacinto Benavente con 10 títulos (3 estrenos). Carlos Arniches vio en escena 11 obras suyas, entre ellas 1 estreno y 2 en colaboración con Joaquín Abati. Antonio Paso, 14, con 6 estrenos y 8 en colaboración. Varios son los autores que en 1935 tienen en cartel de 5 a 8 títulos: Leandro Navarro y Pascual Guillén (8, de ellos 6 estrenos); Fernández Sevilla solo o en colaboración 6, al igual que Enrique Suárez de Deza o Luis de Vargas (1 estreno); Francisco Serrano Anguita 5 (2 estrenos) y José Estremera, siempre en colaboración con otros autores. Estos datos nos indican que los autores consagrados, auténticos protagonistas de la cartelera, gozan del favor de público y sus éxitos de temporadas anteriores no dejaron de programarse. La mayoría de los títulos se emparentan con la comedia de costumbres, de corte sainetesco, con personajes populares escritos para el lucimiento de actores y actrices; otras pertenecen al subgénero denominado *astracán* de personajes caricaturescos y lenguaje ingenioso, saturado de chistes fáciles. Con ellas convivía la alta comedia, de ambientación urbana

y personajes de clase media.

Si la representación alcanzaba el rotundo éxito de las 100 representaciones, esta se organizaba en beneficio del autor o de los titulares de las compañías. La representación a beneficio es el criterio elegido para establecer cuáles fueron los mayores éxitos en 1935. Desde este punto de vista, Pedro Muñoz Seca fue el autor de mayor éxito comercial con las obras *Cataplún* estrenada en el Isabel por su compañía titular (260 representaciones); *Marcelino fue por vino* (Eslava, compañía Aurora Redondo-Valeriano León, 232); *Soy un sinvergüenza* (en el Teatro Isabel 185, 8 en el Maravillas por la compañía de Lupe Rivas, y 13 más en el Progreso); *La plasmatoria*, (Isabel, compañía titular, 150); *Sola* (Comedia, compañía de María Mayor-Manuel Dicenta, 109 representaciones, 5 más en el Chueca<sup>2</sup>. Antonio Quintero y Pascual Guillén alcanzaron similar éxito: *Morena Clara* (estrenada en el Cómico por la compañía de Carmen Díaz, 231 representaciones, 40 más en el Rialto con la compañía de Amparo Martí. La versión cinematográfica de Florián Rey estrenada al año siguiente repetirá tan sonado éxito); *Oro y marfil* (Fontalba, compañía Guevara-Rivelles, 118, 10 más la reposición de la compañía Amparo Martí en el Rialto); *La inglesa sevillana* (Teatro de la Zarzuela, compañía Irene López Heredia-Mariano Asquerino con escenografía de Manuel Fontanals, 100). De Torcuato Luca de Tena *¿Quién soy yo?* (211 representaciones en el Alcázar, compañía de Rafael Rivelles), *Creo en ti* de los hermanos Jorge y José Cueva y Orejuela, (Lara, 150 con su compañía titular). Los hermanos Quintero, que vieron en escena 17 títulos, llegaron a las 125 representaciones con *La risa*, por la compañía de Carmen Díaz en el Cómico. Suárez de Deza gozó de gran éxito con los estrenos de *Mamá*

---

<sup>2</sup>Díez-Canedo, en su crítica al estreno de *Sola* (1968: 322), *desmenuza las que él considera características del género así: “La comedia del señor Muñoz Seca se desarrolla en los dos actos siguientes por los usuales trámites del teatro de este favorecido autor: la arbitrariedad, en reemplazo de la inventiva, y la divagación, en lugar del episodio. Diríamos también la caricatura en vez del retrato, si no tuviésemos de la caricatura el más alto concepto. No son caricaturas sus personajes, sino mamarrachos, y como tales hacen reír, cuando aciertan a despertar la risa”.*

*Inés* con 100 representaciones (Cómico, compañía Loreto Prado-Enrique Chicote), *La Millona* (90 en el Teatro Benavente, compañía de Benito Cebrián, más 6 reposiciones en el Pavón), *Adiós muchachos* (más de 70 en el Teatro Lara por la compañía de Emilio Thuiller). Fernández Sevilla y Sepúlveda llegó a las 100 con la *Estudiantina* (Lara, compañía titular, 14 más en su reposición en el Chueca). Por último, con 97, *Memorias de un madrileño*, de Jacinto Benavente, en el Lara.

Los otros grandes triunfadores de la cartelera fueron los géneros musicales. Se programaron 159 títulos, 55 de ellos estrenos. La compañía de Martínez Barrera estrenó dos operetas en el Teatro de la Zarzuela de gran éxito: *Luna de Mayo*, con música de Ernesto Rosillo y libreto de G. Fernández Shaw y Federico Romea (126) y *Siete colores*, con música de Jean Gilbert y libreto de A. Paso (96). De las 16 zarzuelas estrenadas, *Me llaman la presumida*, música de Francisco Alonso y libreto de F. Ramos de Castro y Anselmo Carreño, alcanzó 110 representaciones (Ideal, compañía Lírica Sagi) y *La española* con música de Jacinto Guerrero y libreto de Fernández Ardavin y Pedro Luis Valentín, llegó a las 90 (Fontalba, compañía Guerrero). Los empresarios apostaron por los éxitos consolidados para programar las reposiciones: *Katiuska*, *La del manojo de rosas*, *El barberillo de Lavapiés*, *Los gavilanes*, *Doña Francisquita*, *La Chulapona* o *Luisa Fernanda*.

La revista fue el género que contó, si nos ceñimos al número de representaciones, con el mayor favor del público. Prácticamente todos los estrenos sobrepasaron la barrera de las 100. Para asegurar la taquilla, los empresarios volvieron a programar sonados éxitos de la temporada anterior con el reclamo de una renovada puesta en escena. La más taquillera fue *La Papirusa* de A. Torrado y L. Navarro (200 en el Victoria por la compañía de Irene López Heredia-Mariano Asquerino, con escenografía de Batle y figurines de Victorina Durán, 12 más en el Teatro de la Zarzuela; el 1 de septiembre, se estrenó un nuevo montaje en el Teatro de la Comedia por la compañía de Hortensia Gelabert que alcanzó las 70 representaciones). La compañía de Celia Gámez en el Coliseum estrenó *Hip-Hip Hurra* de

Joaquín Vela y E. Sierra (150), *Peppina* de Robert Stolz (140), *Las siete en punto* de L. Blanco y A. Lapena (95), en el Maravillas *Los inseparables* de Leandro Blanco y Alfonso Lapena (75) y la reposición *Las Leandras* que volvió a alcanzar el no desdeñable éxito de 75 representaciones. La compañía de Laura Pinillos estrenó *Las vampiresas* de J. Muñoz Román y E. González del Castillo (Romea, 150), *¡Que me la traigan!* de A. Paso y E. Paso con música de Faixá y Molla (Pavón, 125), *La de los ojos en blanco* de E. González del Castillo y José Muñoz Román (Martín, 150 y otras 50 más con las reposiciones de otras compañías), *La sota de oros* de Paradas y Jiménez, con música de P. Guerrero (Pavón, 100) y *La colosa del Pavón* de Ramos de Castro y Francisco Mayral (75). La compañía de Margarita Carvajal optó por *Mujeres de fuego* de E. González del Castillo y J. Muñoz Román, con música de Francisco Alonso (Martín, 150), *Las inviolables* de José Silva Aramburu con música de Padilla (Maravillas, 100). La compañía de Ramón Peña con *El palomo ladrón* de L. Candela y S. Arjona en el Martín también alcanzó las 100.

El género flamenco, de corte cómico o dramático, se había ido implantando en la cartelera. Similar al drama rural, con sus cantes y bailes flamencos ejecutados por profesionales y sus personajes populares, pobres pero honrados, presentó en la temporada seis estrenos. En el Martín la compañía de Vedrinas con Angelillo el “Niño de Utrera” estrenó *Caminitos tiene el mar* (65), *Los hijos de nadie* (20), *En España manda el sol*, (14, más 65 en el Ideal) y *La embriaguez de la gloria* (7, más 37 en el Cervantes), todas de Ángel Custodio y Javier de Burgos. En el Price la compañía de Ramón Peña estrenó *La niña de los corales* (30); en el Fontalba la del Niño de Marchena *Cante jondo* de Pedro de Gorritz (52). El popular Pastor Poeta, seudónimo de Julián Sánchez Prieto, estrenó *Consuelo la Trianera* (Cervantes, 50 y 10 en el Chueca) y Antonio del Pino *Los faraones del Albaicín* (Cervantes, 50).

Tan solo 54 títulos se programaron fuera de la apuesta segura de los géneros cómicos y musicales. 24 títulos corresponden al drama, ya sea de autor español (18 títulos, con 9 estrenos), de autores extranjeros (6 títulos,

3 estrenos), o dramas históricos (2 reposiciones) o incluso el calificado “drama vanguardista” *Tres hombres y yo* de A. Bertolucci y Ordas, puesto en escena en el Teatro Rosales al inicio de la temporada de 1935-36. El teatro extranjero estuvo representado con 4 dramas, 2 de ellos estrenos, bien distinto del panorama de la comedia: 19, de ellas 4 estrenos, y 3 comedias policíacas. Destacó el indiscutible éxito de *Yerma* de Federico García Lorca por la Compañía Xirgu-Borrás dirigida por Cipriano Rivas Cherif. Estrenada el 30 de diciembre de 1934, llegó a alcanzar las 135 representaciones en el Español, y más de 150 si sumamos las representadas en Barcelona, donde se estrenó el 17 de septiembre de 1935. Los elogios fueron unánimes tanto para el autor como para la dirección e interpretación, a excepción de la prensa conservadora que incluso cuestionó la moralidad de la obra llegando a desaconsejar la asistencia al público femenino<sup>3</sup>. También gozó de un destacado éxito *Noche de calma* José M. Pemán en el Teatro Fontalba con 90 representaciones.

La compañía de Carmen Díaz estrenó el 23 de enero en el teatro Cómico *La Dorotea* de Eduardo Marquina, drama en verso basado en la obra homónima de Lope de Vega. Con escenografía de Sigfrido Burmann y figurines de D’Hoy, los principales personajes fueron defendidos por Carmen Díaz (*Dorotea*), Vicente Soler (*don Fernando*), Esperanza Ortiz (*Marfisa*), Matilde Muñoz Sampedro (*Gerarda*) y Nicolás Navarro (*don Bela*). Tras las 50 representaciones en Madrid, se subió a los escenarios de Pamplona (14 de julio), Valencia (21 noviembre) y Barcelona (28 de diciembre). El particular homenaje a Lope de Vega de Marquina obtuvo buen éxito de público pero despertó entre la crítica algunas objeciones,

---

<sup>3</sup>Antes tales polémicas, su director, Cipriano Rivas Cherif publicó en el programa de mano del estreno el 17 de septiembre en Barcelona, la siguiente nota: “IMPORTANTE: La dirección artística se complace en advertir al público que pueda acudir torpemente al reclamo de la engañosa discusión suscitada con motivo del estreno de *Yerma* en Madrid, que no se trata de una de tantas comedias como se anuncian inadecuadas para señoritas; antes al contrario, de un drama cuya crudeza poética se temple precisamente en la moral, rigurosa hasta la violencia, de su sinceridad” (Vilches de Frutos y Dru Dougherty, 1992: 96).

sobre todo el tercer acto. El autor, fiel a la fuente en los dos primeros, recreó el tercero, completamente de su invención, a un Lope anciano, ingresado en el convento de las Trinitarias al cuidado de su hija Sor Marcela. Allí recibe la visita de Dorotea quien implora a su antiguo amante, ahora sacerdote, el perdón por sus pecados de juventud. Algunos críticos como A. Carmona (1935) y Jorge de la Cueva (1935) estimaron que esta redención engrandecía la figura del autor. E. Diez-Canedo (1935a) o Eduardo Haro (1935) la consideraron totalmente ajena al texto original y hubo incluso quien, como es el caso de Luis Araujo-Costa (1935), la censuró por su dudosa ortodoxia católica.

Diez títulos corresponden al teatro infantil que, desde hacía algún tiempo, se programaba en los teatros en sesiones matinales o en la primera sesión de la tarde, especialmente en Navidades. Los famosos títeres de Vittorio Prodecca se despidieron de la escena madrileña en 1935 con el espectáculo *Adiós a España* en el Teatro de la Zarzuela. Los aplaudidos Pipo y Pipa de Salvador Bartolozzi presentaron en el María Isabel *Pipo, Pipa y los Reyes Magos*; el Fuencarral programó *Pinchapeces en la isla encantada*; la compañía de José Isbert y Milagros Leal *La viudita se quiere casar* en el Benavente con gran éxito, aplauso de los más pequeños que compartió *La niña de nieve* de Jacinto Benavente, estrenada por la compañía Xirgu-Borrás en el Teatro Español y que alcanzó la no desdeñable cifra de 48 representaciones.

## 2. EL TEATRO CLÁSICO Y LOPE DE VEGA EN MADRID EN 1935

Veinte títulos se programaron de teatro clásico y romántico como se muestra en el siguiente cuadro<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup>María Álvarez Álvarez (2015) estudia los títulos de Lope de Vega representados durante la II República. Deja sin reseñar *El degollado fingido*, *La locura por la honra*, *La puente del mundo*, *La siega*, *La esclava de su galán* y *San Isidro labrador* de la TEA. Considera *San Isidro labrador de Madrid* puesto en escena por la compañía Díaz Artigas-Collado una reposición. En nuestra opinión, se trata de un estreno dado que es una refundición

TÍTULOS LOPE DE VEGA	E	R	COMPAÑÍA	TEATROS/ESPACIOS AL AIRE LIBRE
<i>El acero de Madrid</i>	x		TEA	Zarzuela
<i>El caballero de Olmedo</i>	x		La Barraca	Coliseum
<i>La corona merecida</i>	x		TEA	Zarzuela
<i>La dama boba</i>	x		Xirgu-Borrás	Español Chopera del Retiro
<i>El degollado fingido</i>	x		José Monteagudo	Plaza Conde Aranda Avda. Raimundo Fernández Villaverde Antigua plaza de toros
<i>La esclava de su galán</i>		x	Carlos M. Baena	Círculo Bellas Artes
<i>Fuenteovejuna</i>	x		Xirgu-Borrás	Español Chopera del Retiro
<i>Fuenteovejuna</i>		x	La Barraca	Colisium
<i>La locura por la honra</i>	x		José Monteagudo	Plaza S. Francisco
<i>La moza de cántaro</i>	x		Borrás-Calvo	Español
<i>La niña boba</i>		x	Guerrero-Díez de Mendoza	Fontalba
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	x		Club Anfistora	Capitol
<i>La puente del mundo</i>	x		José Monteagudo	Plaza de la Paja
<i>San Isidro Labrador de Madrid</i>	x		Calvo-Díaz Artigas	Eslava
<i>San Isidro Labrador</i>	x		TEA	Plaza Colón

de José Alsina de las tres piezas de Lope de Vega dedicadas al santo, *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*, hecha expresamente por encargo de la compañía, de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical y del mismo Ayuntamiento de Madrid. Estas dos últimas instituciones patrocinaron la obra para su estreno en las fiestas patronales de San Isidro de aquel año. Por último, no incluye en la tabla las obras de La Barraca, aunque sí lo hace en el cuerpo del trabajo. En nuestra opinión, deberían aparecer en esa estadística dado que en ella se recogen otros grupos de teatro no profesional como Club Anfistora y la TEA. Todos ellos alcanzaron, por la calidad de sus propuestas, el reconocido éxito de crítica y público.

<i>La siega</i>	x		José Monteagudo	Plaza Comendadoras Avda. Raimundo Fernández Villaverde Antigua plaza de toros
<i>El villano en su rincón</i>	x		Xirgu-Borrás	Español
<b>OTROS AUTORES</b>				
<i>García del Castañar</i>		x	Xirgu-Borrás	Español
<i>El Alcalde de Zalamea</i>		x	Borrás-Calvo	Español
<i>La vida es sueño</i>		x	Borrás-Calvo	Español
<i>Don Juan Tenorio</i>		x	distintas compañías	
<b>TOTAL</b>				
<b>20 (16 de LOPE DE VEGA)</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>15</b>

Tabla 2: Teatro clásico y romántico representado en Madrid en 1935.

A pesar de que en 1935 se celebraba el Centenario del Romanticismo, elegida la fecha por coincidir con la del estreno de *El Trovador* de García Gutiérrez, solo se programó el ya tradicional *Don Juan Tenorio*. La obra elegida para el Centenario se representará el 3 abril de 1936 por el Club Anfistora en la Comedia y por la nueva compañía concesionaria del Español, formada por Enrique Borrás y Ricardo Calvo, el 20 del mismo. El teatro Español incluyó en su programación, además, tres reposiciones: la compañía Xirgu-Borrás *García del Castañar* de Rojas de Zorrilla y la Borrás-Calvo *El Alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* de Calderón. Se ha incluido la compañía aficionada Club Anfistora, el Teatro Escuela de Arte (la TEA) y La Barraca por su manifiesta calidad que corroboró su éxito y la crítica, exceptuando la promovida por los medios de la derecha tradicionalista.

## 2.1. Obras representadas de Lope de Vega por compañías de teatro profesional

La Junta del Tricentenario decidió, una vez estudiadas las propuestas recibidas y no sin polémica, subvencionar con 60.000 pesetas a la compañía Xirgu-Borrás para la representación de *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón* y *La dama boba*, con la obligatoriedad de que todas las representaciones fuesen populares, a 2'50 pesetas la más cara; con 20.000 a la Cooperativa de Actores Reunidos para representar por provincias *El castigo sin venganza* y *La buena guarda*; con 10.000 al Club Anfistora por la representación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y a la TEA para que llevase por los pueblos *La corona merecida* y *El acero de Madrid*. Además, subvencionaron los festejos populares de agosto en Madrid. El director José M. Monteagudo formó una compañía para representar las piezas breves seleccionadas en algunas de las plazas más emblemáticas de la ciudad: los autos sacramentales *La siega* (Plaza de las Comendadoras, 25), *La puente del mundo* (Plaza de la Paja, 26) y *La locura por la honra* (San Francisco el Grande, 30) y el entremés *El degollado fingido* (Plaza del Conde Aranda, 24) cuya réplica por la elección de esta pieza no perteneciente al autor homenajeado no se hizo esperar (Zamora Muñoz 2015: 52-54). Ante el éxito alcanzado, se decidió repetir *La siega* y *El degollado fingido* en espacios más amplios en barrios periféricos: el 1 septiembre en la Avenida Raimundo Fernández Villaverde y el 4 en la antigua Plaza de Toros. A partir de septiembre una gira cubrió las ciudades de Zaragoza, Barcelona, Valencia, Albacete, Sevilla, Huelva, Jerez de la Frontera, Mérida, Badajoz, Salamanca y León. En colaboración con ayuntamientos, entidades culturales locales y empresarios teatrales, se representaron gratuitamente en plazas, teatros y otros espacios, como el claustro de la catedral de León donde se escenificó *La siega*. Según el diario *La Libertad*, “más de 200.000 espectadores se han identificado con el teatro de Lope y han asistido gratuitamente a sus representaciones” (Anónimo, 1935). Su director también se encargó de las adaptaciones y del

*Prólogo* con el que comenzaban las representaciones, protagonizado por los mismos Quevedo, Góngora, Lope, además de un pregonero, el alcalde de la villa, damas, dueñas, capitanes y mosqueteros. A continuación entraba el carro de la farándula, reproducción de un antiguo Carro de la Muerte con el lema *Una farsa de mucho exemplo*, portando a la compañía entre los aplausos del público. De la escenografía se encargó Sigfrido Burmann. Construyó una sencilla embocadura con dos altos varales que sujetaban una cortina y unas rejillas, único motivo ornamental que permitía su fácil adaptación a los distintos espacios. Para evitar cualquier tipo de fondo pintado, añadía algunos apliques a los muros de las casas e iglesias de las plazas, integrándolas así a la arquitectura escenográfica.

Unión Radio transmitió las representaciones populares de agosto patrocinadas por la Junta del Tricentenario: *El degollado fingido* desde Plaza del Conde Aranda el 24, presentada por Arturo Mori; *La siega* desde la Plaza de las Comendadoras el 25, con José Francés al micrófono; *La puente del mundo* desde la Plaza de la Paja el 26, comentada por Luis Astrana Marín; *La locura por la honra* desde la Plaza San Francisco el Grande el 30, con Pedro de Répide como locutor.

La compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás había sido concesionaria del teatro Español desde la temporada 1930-31. Coincidiendo con la celebración del Tricentenario perdió la concesión, no sin polémica (Zamora, 2015: 316-331). Con el asesoramiento literario de Américo Castro y José Fernández Montesinos, llevaron a escena *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón* y *La dama boba*, según la versión de Federico García Lorca. El director de la compañía, Rivas Cherif, contrario a las refundiciones románticas plagadas de mutilaciones, volvió a los textos originales logrando recuperar el ritmo escénico sacrificado durante décadas. Fue tal el cambio que, acogidos por la crítica como auténticos estrenos, hubo quien, incluso perteneciendo a la profesión, se sorprendió ante el desconocimiento de muchos de los versos sacrificados durante tantos años de *Fuenteovejuna*, a pesar de que nunca había abandonado el repertorio (Santiago de la Cruz, 1935). Estrenada el 23 de marzo, estuvo en cartel hasta el 18 de junio.

Llegó a las 60 representaciones en Madrid, dos de ellas en la Chopera del Retiro (29 de agosto y 1 de septiembre) y gozó de enorme éxito de público y crítica. Algunas funciones se representaron a beneficio de diversos colectivos: el 23 abril la función destinó su recaudación a los huérfanos de la revolución de Asturias; el 24 del mismo, al Montepío de Empleados del Ayuntamiento; el 24 de mayo a los Comedores de Asistencia Social. En otras funciones se invitó a los miembros participantes en algunos de los congresos celebrados en Madrid, como el IV Congreso de Cooperativas de España y el II Congreso Internacional de Bibliotecas y Bibliografía (25 de abril y 22 de mayo respectivamente). El 19 de mayo, costeada por el Ayuntamiento, fue gratuita para el público madrileño. El 1 de septiembre fue patrocinada, una vez perdida la concesión, por el Centro Cultural Enciclopédico. Fuera de Madrid, el 29 de junio se representó en el Palacio de Carlos V de Granada y, unos días más tarde, en el Teatro de Verano de Jaén. El 24 de agosto se representó en la Plaza de la Libertad de Fuenteovejuna, el pueblo cordobés protagonista de la obra. En el Teatro Barcelona de la ciudad homónima, estrenada el 10 octubre, se ofrecieron 10 representaciones. El teatro Olimpia barcelonés organizó el 23 de octubre, patrocinado por el Círculo Artístico, el Ateneo Barcelonés y la Asociación del Teatro Selecto, un homenaje a Margarita Xirgu. La compañía eligió este título para mostrar su agradecimiento. Finalmente, se pudo en Valencia el 26 del mismo mes.

El escenógrafo titular de la compañía, Sigfrido Burmann, consiguió esquematizar formas y espacios apoyándose en los efectos del color de la luminotecnia diseñada por Benito Delgado y, a través de planos formados por paños y practicables, facilitar los movimientos de masas. Los figurines fueron diseñados por Victorina Durán y Miguel Xirgu, supervisados por Federico García Lorca. Los asesores musicales de la compañía, Eduardo Martínez Torner, Castro-Escudero y Jesús Bal y Gay, reconstruyeron una danza antigua con arcos para las seguidillas de Laserna del s. XVIII “Vivan muchos años los desposados” y recuperaron “Sea bienvenido el Comendadore”, romance popular recogido por Salinas, una canción

anónima del siglo XVI y “Al val de Fuenteovejuna”. De la coreografía se encargó Paloma Pardo, profesora de la TEA, y fue interpretada por sus alumnos y alumnas. La crítica alabó la interpretación de todo el elenco: Pilar Muñoz (*Pascuala*), Isabel Prada (*Jacinta*), Pedro López Lagar (*Comendador*), Fernando Aguirre (*Mengo*), Enrique Álvarez Diosdado (*Fronroso*), Miguel Ortiz (*Rey don Fernando*), Fernando Porredón y Enrique Guitart) y, especialmente, el de sus protagonistas, Margarita Xirgu y Enrique Borrás, por su gran fuerza expresiva. En La Chopera del Retiro se incorporó Amelia de la Torre. El propio Rivas Cherif tuvo que sustituir a Enrique Álvarez Diosdado en las funciones de Jaén y Fuenteovejuna por encontrarse aquel enfermo. Tras abandonar Enrique Borrás la compañía a primeros en septiembre, Pedro López Lagar pasó a interpretar el papel de Alcalde.

*El villano en su rincón* se estrenó el 1 de junio y estuvo en cartel hasta el 23 del mismo. Fue la obra elegida por la compañía para su despedida definitiva de Madrid el 4 de septiembre. Llegó a las 45 representaciones con gran éxito de crítica, aunque esta vez no de público. De nuevo la escenografía estuvo a cargo de Sigfrido Burmann y el vestuario lo diseñó Victorina Durán. Enrique Casal y Chapí, director musical de la TEA, musicalizó dos romancillos y la “Canción aceitunera”, ocupándose también de su concertación. En la coreografía colaboraron Paloma Pardo y José Jordá, ambos de la TEA. Enrique Borrás, Margarita Xirgu y Pedro López Lagar, en los papeles protagonistas, fueron muy elogiados por la crítica.

*La dama boba* se estrenó el 27 agosto en la Chopera del Retiro. El diario *El Liberal* quiso colaborar con el homenaje a Lope de Vega sumándose al patrocinio la obra. Se ofrecieron 2 representaciones a las que se añadieron 20 más en el Español. Las cinco mil sillas instaladas fueron insuficientes y muchos espectadores sin entrada rompieron el cordón formado por los guardias, admirando la obra de pie detrás de las butacas. Según Arturo Mori, entre el público se encontraba también “lo más saliente de la vida madrileña” (1935). El 10 de septiembre se representó en

el teatro Barcelona, llegando a las 14 representaciones. El 27 de octubre y el 7 de noviembre, a petición del público, se hicieron dos representaciones extraordinarias en función de noche alternando con *Yerma*. Además, subió a los escenarios del teatro Bretón de Logroño, del Arriaga de Bilbao, en Castellón y en Santander. Alabada unánimemente por la crítica, el público, por su parte, ovacionó a diario a la compañía.

Codirigida por Rivas Cherif y García Lorca, se trataba de la versión que el poeta había realizado para Eva Franco, directora de la Compañía Nacional de Teatro Argentina. Estrenada el 3 de marzo de 1934 en el Avenida de Buenos Aires, fue aclamada diariamente llegando a la cifra récord de 161 representaciones. Los cortes que introdujo Lorca en su versión tendieron a suprimir las relaciones demasadas largas, retóricas o de carácter filosófico, así como otros versos no conseguidos, en opinión del autor, con el objetivo de alcanzar un ritmo escénico eficaz. La escenografía y los figurines de Manuel Fontanals fueron muy alabados. Para ambientar los distintos espacios construyó, inspirado en los originales corrales madrileños, una estructura de arcos a dos alturas comunicados por escaleras, con decoración de fondo a base de telas y tapices; un arco rodeado del follaje de La Chopera simulaba el jardín. Para adaptarla al tablado del Español, se cerró la estructura con un tejadillo. Se interpretó, bajo la dirección de Enrique Casal Chapí, la “Canción de los gatos” de Salinas, unas seguidillas de Barbieri sobre la letra “Pisaré yo el polvico”, cantadas por los gitanos en el entremés cervantino *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y dos canciones adaptadas por Federico García Lorca. De la coreografía se encargaron José Jordá e Isabel Gisbert. La crítica alabó la interpretación de todo el elenco, especialmente a Margarita Xirgu en el papel de *Finea*, capaz de transformarse, a la vez que recitaba, de boba a discreta.

La compañía de Enrique Borrás y Rafael Calvo, que había obtenido la nueva concesión del teatro Español, estrenó el 22 diciembre *La moza de cántaro*. Se trataba de una refundición con más de treinta años de Tomás Luceño. El vestuario fue diseñado por Manuel Comba. Asunción Casal

defendió el papel de *la moza* junto a los titulares de la compañía.

El 30 de mayo se estrenó en el Eslava *San Isidro Labrador de Madrid*, una refundición de José Alsina a partir de las tres piezas *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*. Fue producida por el Ayuntamiento en colaboración con la Asociación de la Crítica Dramática y Musical y la compañía Josefina Díaz de Artigas-Manuel Collado, quienes defendieron los papeles protagonistas de San Isidro y Santa María de la Cabeza. El escenógrafo Manuel Fontanals creó unos fondos fijos y fondos que simulaban un retablo. De la música se ocupó Rafael Benedito a partir de transcripciones de la época; el coro fue dirigido por Agustín Rivas. En octubre se representó en el teatro Barcelona de la ciudad catalana.

La compañía Guerrero-Díez de Mendoza puso en escena 3 representaciones de la refundición de Manuel Bueno *La niña boba* en el Fontalba los días 16 y 17 de marzo. Como era de esperar, fueron sus intérpretes María Guerrero en el papel de *Finea* y Fernando Díaz de Mendoza en el de *Laurencio*.

Finalmente, la compañía Carlos M. Baena representó el 30 de mayo en el Círculo de Bellas Artes *La esclava de su galán* adaptada por Eduardo Marquina. Los principales intérpretes fueron Carlos Baena y Eva Seseño. La asistencia al acto estaba restringida para los miembros del Círculo de Bellas Artes. También se pudo ver en el teatro Rojas de Toledo (28 de mayo), en el Juan Bravo de Segovia (5 de junio) y en Madrideojos (24 junio).

## **2.2. Obras representadas de Lope de Vega por compañías de teatro no profesional**

La Barraca estrenó *El caballero de Olmedo*. El grupo universitario, como en todas las ediciones anteriores, participó en la Universidad Internacional de Verano de Santander. Dedicó, aquel año, parte de su programa a divulgar la obra de Lope entre el alumnado extranjero con los

cursos “Lo español en la literatura” y “Lope de Vega y su obra” impartidos por José Fernández Montesinos y José María de Cossío, respectivamente. En las antiguas caballerizas se estrenó el 22 de agosto, esta vez dirigida por Modesto Higuera, *El caballero de Olmedo*. Hubo poco tiempo para los ensayos y la obra fue un fracaso a causa de los problemas técnicos surgidos por los cambios escenográficos. En la bolera de Puerto Chico el 26 de agosto se repuso *Fuenteovejuna*. Perdida ya toda subvención, el grupo tuvo que recurrir, por primera vez, a la venta de entradas, a precios populares, para cubrir los gastos de alojamiento y manutención. La Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) y el Ateneo de Madrid patrocinaron en el Teatro Coliseum el programa doble *Fuenteovejuna* con *El retablo de las maravillas* los días 17 y 24 de noviembre y *El caballero de Olmedo* con *Los dos habladores* el 1 y 15 de diciembre. En las representaciones madrileñas, lograron resolver los desajustes técnicos de *El caballero de Olmedo* surgidos en Santander. Sin embargo, no pudieron prescindir de la concha del apuntador, elemento habitual, por otra parte, en la época, pero ajeno hasta entonces al grupo universitario. Las invitaciones fueron repartidas entre las entidades culturales y obreras. Se editaron unos cuadernillos con una selección de poesías de Lope para entregar al público que aplaudió entusiasta todas las representaciones. En directo desde el Coliseum y presentadas por José Luis González, fueron transmitidas desde Radio España el 1 de diciembre *Fuenteovejuna* y *El retablo de las maravillas* y el 8 *El caballero de Olmedo* y *Los dos habladores*.

Ambas obras fueron adaptadas por Lorca, quien también se ocupó de la música. Para *Fuenteovejuna* armonizó “Al val de Fuenteovejuna”, “Sea bienvenido el comendador” y *Danza de las agachadas*. Las *particellas* instrumentales para guitarra, vihuela y laúd fueron armonizadas por Ernesto Halffter. Bajo la dirección de Julián Bautista, algunos miembros de la compañía tocaban la guitarra, la vihuela y el laúd o interpretaban la danza coreografiada por Pilar López Julvez mientras el coro cantaba. Para *El caballero de Olmedo* se interpretó la pieza de Antonio Cabezón que había inspirado a Lope, “Esta noche le mataron al caballero”. De los

decorados y trajes de *Fuenteovejuna* se encargó Alberto y José Caballero de los de *El caballero de Olmedo*.

El Club Teatral Anfistora dirigido por Federico García Lorca y Pura Maórtua de Ucelay estrenó el 25 de enero *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* en el Cine Capitol. Se repuso el 7 de febrero, subvencionada por el Ayuntamiento de Madrid, y, unos días más tarde, en la Fundación del Amo. Los directores, asesorados por José Fernández Montesinos, se ocuparon también de la adaptación de la obra. Partieron de una recuperación arqueológica del texto y de la música como, de alguna manera, la escenografía, a la que se añadieron algunos anacronismos, como la incorporación de canciones populares, trajes actuales y recursos técnicos con el fin actualizar la obra. La escenografía de Manuel Fontanals fue muy admirada al conseguir ampliar visualmente el reducido espacio de la sala de cine. También lo fueron los trajes populares recogidos por Pura Maórtua de Ucelay en Montehermoso, Trujillo, Plasencia y La Alberca; otros los diseñó ella misma sobre modelos de Velázquez y Coello. Jesús Bal y Gay transcribió dos canciones antiguas adaptándolas a las letras de Lope: el romance “Antequera sale el moro” puesto en música en el siglo XVI por Fuentellana para el romance “Esto es casar con mujer hermosa” y la composición anónima número 74 a cuatro voces “Muchos van de amor heridos” del *Cancionero de Palacio* para “Cogióme a tu puerta el toro, linda casada”. Lorca armonizó la canción de la boda y el “Trébole”, a partir de canciones populares recogidas por él mismo. También se ocupó de la coreografía. A pesar de no ser un grupo profesional, la interpretación del elenco fue muy alabada por la crítica.

La TEA, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, tenía previsto un ciclo de Lope que empezaría con *El acero de Madrid* a la que seguirían, con fecha de estreno el 27 de cada mes, *La corona merecida*, *El maestro de danzar*, la ópera *La selva sin amor* de cuya música, al estar perdida la original, se ocuparía Enrique Casal, *El galán Castucho*, *San Isidro labrador*, *El nacimiento de Cristo*, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, *Los locos de Valencia*, *La buena guarda*, *El caballero de Olmedo*, los autos *De los*

*cantares* y *Maya*, una selección de *La viuda valenciana*, *El marqués de las Navas*, *Barlaam* y *Josafat* y *El amante de Toledo*. El cierre del teatro María Guerrero en marzo por unas obras previstas inicialmente para un mes, pero que terminaron prolongándose indefinidamente<sup>5</sup>, redujo el programa a los dos primeros títulos en su sede y *San Isidro Labrador* en la Plaza de Colón con motivo de la Feria del Libro el 14 mayo.

*El acero de Madrid* se estrenó el 4 de febrero y se repuso en el teatro de la Zarzuela el 20 de junio. Se representaron, además, escenas de la obra en el Club Lyceum (20 marzo) y en la Plaza de Colón con motivo de la Feria del Libro (9 mayo). Para el 14 de noviembre de 1935 se anunció su representación en el Studio Masriera de Barcelona, en función exclusiva para socios del Teatro de Cámara, pero finalmente fue suspendida por dificultades en el traslado del grupo teatral. La dirección estuvo a cargo de Cipriano Rivas Cherif y José Franco. Enrique Casal Chapí compuso para la obra *Canción madrigalesca* para tres voces iguales con acompañamiento de flauta y guitarra, fechada el 26 de enero de 1935. *La corona merecida* se estrenó el 9 de marzo. Se pudieron ver, además, algunas escenas en el Club Lyceum (13 abril) y en la Plaza de Colón se representó la danza de las espadas. La dirección corrió a cargo de Juan Chabás y, en esta ocasión, el alumnado de la TEA compartió escenario con Carmen Moragas en el papel protagonista de *doña Sol*.

Con el asesoramiento literario de Américo Castro, José Fernández Montesinos y Joaquín de Entrambasaguas y musical de Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero, Rivas Cherif se ocupó de las adaptaciones de las piezas. El escenógrafo, Emilio Burgos, concibió para ambas un escenario único que, con ayuda de la iluminación, evocaba los distintos espacios escénicos.

### 3. BALANCE

Dieciséis títulos distintos se pudieron ver en Madrid en 1935,

---

<sup>5</sup>De hecho, se abrió en 1940 como Teatro Nacional de la Falange.

incluyendo las obras representadas por el Club Anfistora, La Barraca y la TEA. Una reducida cifra si se toma como referencia las 393 obras, entre estrenos y reposiciones, del resto de géneros. Pablo Cistue de Castro (1935) se lamentaba desde *¡Tararí!* del gran esfuerzo intelectual y artístico realizado en el homenaje a Lope de Vega para un pueblo que seguía llenando “los teatros en los que trabajaba Rambal, con sus obras folletinescas, o en los que se representaba *La Papirusa*”. Sin embargo, el número es considerablemente más elevado si lo comparamos con los títulos de temporadas anteriores y con el número de coliseos y compañías que apostaron por un teatro que, frente a la comedia o los géneros musicales, contaba con escasa repercusión en la taquilla. En la siguiente tabla se recogen las tres temporadas anteriores, coincidentes con la II República y con la concesión del teatro Español a la compañía Xirgu-Borrás:

<b>TEMPORADA 1931-1932</b>		
<b>TÍTULOS</b>	<b>TEATROS</b>	<b>COMPAÑÍAS</b>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Fuencarral	Ricardo Calvo
<i>El castigo sin venganza</i>	Fuencarral	Ricardo Calvo
<i>La vida es sueño</i>	Fuencarral	Ricardo Calvo
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Español	Borrás-Adamuz
<i>Fuenteovejuna</i>	Español	Borrás-Adamuz
<i>El gran teatro del mundo</i>	Español	Xirgu-Borrás
<i>La prudencia en la mujer</i>	Español	Xirgu-Borrás
<i>La serrana de la vera</i>	Español	Xirgu-Borrás
<b>TEMPORADA 1932-1933</b>		
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Español	Xirgu-Borrás
	Plaza de toros de las Ventas	
<i>La vida es sueño</i>	Español	Xirgu-Borrás
<i>Nacimiento</i>	Español	Xirgu-Borrás
<i>Retablo de las maravillas</i>	Español	La Barraca
<i>La cueva de Salamanca</i>	Español	La Barraca
<i>La vida es sueño</i>	Español	La Barraca
<i>Los dos habladores</i>	Español	La Barraca

TEMPORADA 1933-1934		
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Español	Xirgu-Borrás
<i>El caballero de Olmedo</i>	Español	Meliá-Cibrián
TOTAL		
12	3	5

Tabla 4: teatro clásico representado en Madrid en las temporadas 1931-32, 1932-33 y 1933-34.

En la temporada de 1931/32 tres compañías representaron 7 títulos: la de Ricardo Calvo subió al escenario del teatro Fuencarral *El alcalde Zalamea*, *El castigo sin venganza* y *La vida es sueño*. El resto de las producciones, también las de las dos temporadas posteriores, se representaron en el teatro Español cuya concesión obligaba a su programación. En esta temporada, la compañía de Enrique Borrás-Ana Adamuz programó también *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna*; la nueva concesionaria del Español, Xirgu-Borrás, *El gran teatro del mundo*, *La prudencia en la mujer* y *La serrana de la Vera*. En la temporada siguiente, 1932/33, se programaron *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* y hemos incluido *Nacimiento*, una recopilación de fragmentos de *Los pastores de Belén* de Lope de Vega, del *Auto de los Reyes* de Juan del Encina y otros textos de su *Cancionero*, un diálogo de fray Antonio de Montesinos, villancicos, bailes y tonadillas, cuyo colofón lo puso, según los programas, un “nuevo Evangelio apócrifo” del propio Rivas titulado *El aprendiz de carpintero*. Además, en el mismo coliseo, se pudieron ver los entremeses de Cervantes *Retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *Los dos habladores* y el auto sacramental *La vida es sueño*, todos ellos por el grupo universitario dirigido por Federico García Lorca. En la temporada 1933/34, la compañía titular presentó *El alcalde Zalamea* y la de Pepita Meliá-Benito Cibrián *El caballero de Olmedo*. Vistos los datos, solo se atrevieron con el repertorio clásico cinco compañías que representaron en dos coliseos, al que habría que sumar la plaza de toros de Las Ventas en la que el 14 de abril de 1934, en las fiestas

conmemorativas del tercer aniversario de la II República y por encargo del ministro de Instrucción Pública, se representó *El alcalde de Zalamea*. La pretensión de que fuera un espectáculo popular se cumplió con creces y el público llenó la plaza. Las entradas se ofrecieron a un precio reducido, entre 50 céntimos y 3,50 pesetas, asequible a la mayor parte del público dado que las localidades más económicas de los teatros costaban tres pesetas.

En 1935, para celebrar el tricentenario de Lope de Vega, se implicaron nueve compañías. Fueran o no profesionales, todas se esforzaron en presentar estrenos al público madrileño: cuatro la formada para la ocasión por José Monteagudo, tres la Xirgu-Borrás, dos la TEA, una Borrás-Calvo, Calvo-Artigas y Club Anfistora. La Barraca presentó un estreno y repuso su mayor éxito: *Fuenteovejuna*. Las compañías de Guerreño-Díaz de Mendoza y Carlos Baena no apostaron con novedades y ambas repusieron dos piezas de su repertorio. También los espacios se multiplicaron: siete coliseos se unieron a la celebración (Español, Zarzuela, Fontalba, Eslava, Capitol, Coliséum y el teatro del Círculo de Bellas Artes) a los que habría que sumar ocho espacios al aire libre (Chopera del Retiro, las plazas del Conde de Aranda, de las Comendadoras, de San Francisco el Grande, de la Paja, de Colón, la antigua plaza de toros y la avenida de Raimundo Fernández Villaverde) que el público madrileño llenó entusiasmado.

Los títulos recorrieron todos los géneros: la comedia con *El acero de Madrid*, *La dama boba* o *La niña boba*, *La esclava de su galán*, *La moza de cántaro* y *El villano en su rincón*; el drama con *El caballero de Olmedo*, *La corona merecida*, *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; el entremés con *El degollado fingido* (aunque no pertenece al autor); los autos sacramentales con *San Isidro*, *La locura por la honra*, *La puente del mundo*, *La siega* y la refundición de José Alsina *San Isidro Labrador*, basada en las tres piezas teatrales del autor sobre el santo. El público llenó los teatros (quizá la excepción fue *La villana en su rincón*, que, a pesar del reconocimiento unánime en esta ocasión de la crítica, no logró llenar el éxito recíproco del público) y abarrotó las plazas en

las representaciones populares de agosto. Con la transmisión de cinco de los títulos del año de Lope por Unión Radio, podemos considerar que el alcance fue aún mayor.

A propósito del tricentenario, Fernández Montesinos (1935:24) había afirmado que la escasa programación del teatro clásico se debía no tanto a la dificultad textual como a una concepción escénica obsoleta en el innovador panorama de la dramaturgia europea. Aunque esto afectaba a todo el teatro español, era más alarmante en el caso del repertorio clásico, en cuya puesta en escena seguía prevaleciendo el modelo dramático heredado del Romanticismo. Las contadas compañías que se atrevían a incluir teatro clásico en su repertorio limitaban su presencia a unos pocos y significativos títulos. Además, su organización jerárquica y la falta de escuelas de formación perjudicaban el trabajo actoral de conjunto. Con todo, el principal problema radicaba en la falta de dirección escénica, oficio que casi siempre ejercía el primer actor. Mientras en Europa nuestro repertorio clásico inspiraba algunas de las más notables innovaciones en la dramaturgia de la época, adaptando los adelantos de la escenografía al ingenio de nuestros clásicos, en España las compañías seguían empleando refundiciones de los textos originales para aminorar costes (Díez-Canedo, 1928: 5). La concepción de la escena que presidía su actividad, derivada del empleo del telón historicista que se había introducido el siglo anterior, había tenido como consecuencia la mutilación de los textos originales con el objetivo de simplificar la multiplicidad de espacios de nuestro teatro clásico y, como consecuencia, la alteración de su ritmo escénico. Una moderna dirección teatral, en opinión de Díez-Canedo (1935c), debía partir del original y adaptarlo al propio criterio de dirección escénica. En este sentido, Rivas Cherif y García Lorca solicitaron el asesoramiento de estudiosos vinculados al Centro de Estudios Históricos, como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, o Fernández Montesinos. Rivas Cherif volvió a los originales con el objetivo de recuperar su dinamismo escénico. García Lorca, por su parte, abordó el texto en función del receptor: para un público selecto, como el del Club Anfístora, se decantó por la

reconstrucción arqueológica, con algún anacronismo para conectar con la sensibilidad del momento; para el popular, la actualización, suprimiendo versos e incluso escenas sin interés por su exceso de duración, por tratarse de versos no conseguidos o por su dificultad. También tornó al original José María Monteagudo. Solo en cinco ocasiones en el año del tricentenario se retomaron las refundiciones. Dos de ellas, *El caballero de Olmedo* de Julio de Hoyos y *San Isidro Labrador* de José Alsina, se hicieron expresamente para el tricentenario. La compañía de Guerrero-Díez de Mendoza, repuso *La niña boba* que José Crespo había escrito para María Guerrero en 1884 y la nueva compañía concesionaria del Español la que hiciera Tomás Luceño en 1903 de *La moza de cántaro*, rompiendo así el proceso de renovación emprendido por Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif.

La falta de medios técnicos ya presentes en los principales teatros europeos, como el escenario giratorio, obligaba a buscar alternativas a los más innovadores escenógrafos que se encargaron de la escena: Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals y Emilio Burgos. Lograron con sus escenarios sintéticos y el diseño de la luminotecnia adaptarse tanto a la multiplicidad de escenarios como al movimiento de masas. Contribuyó a ello el diseño del vestuario, destacando los trabajos del propio Fontanals, Victorina Durán y Pura Maórtua de Ucelay. Al efecto plástico del conjunto contribuyeron la música y la coreografía. Como en el caso anterior, Rivas Cherif y Lorca buscaron el asesoramiento de Jesús Bal y Gay, Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero, del Centro de Estudios Históricos. Las partes coreografiadas y cantadas fueron las que más conectaron con el público popular. En este sentido, destacó también la labor de Lorca, quien, también músico, armonizó canciones populares, algunas recuperadas en sus viajes por los pueblos, incorporándolas eficazmente a la acción. Por otra parte, ambos directores también huyeron de la grandilocuencia en la interpretación del verso clásico y, además, consiguieron un trabajo de conjunto incluso contando con figuras tan carismáticas como Margarita Xirgu o Enrique Borrás. Lorca, por su parte, apostó por una compañía no jerarquizada y demostró con *La Barraca* y *el Club Anfístora* que era

posible liberarse de los férreos roles de las compañías al uso.

Si exceptuamos la crítica de corte ideológico de la derecha tradicionalista, el éxito de crítica y público de todos ellos fue unánime. El considerable aumento de títulos programados para la celebración del tricentenario de Lope de Vega y su excelente acogida de crítica y público, culminó el proceso de modernización de la puesta en escena del teatro clásico en la que venían trabajando sus principales protagonistas, especialmente Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca. Demostraron que era posible que el teatro clásico gozara del aplauso del gran público.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, M. (2015). “Clásicos y vanguardia: el teatro de Lope durante la II República”. En *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado (eds.), 223-231. Valladolid: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12.
- ANÓNIMO (1935). “José María Monteagudo, excepcional director de escena, da a conocer en varias ciudades los autos de Lope”. *La Libertad*, 4, 2 de noviembre.
- ARAUJO COSTA, L. (1934). “Veladas teatrales. Reposición de la comedia *El caballero de Olmedo*”. *La Época*, 3, 19 de octubre.
- \_\_\_\_\_ (1935). “Veladas teatrales”. *La Época*, 3, 24 de enero.
- CARMONA, A. (1935). “Informaciones teatrales. En Madrid, Cómico: *La Dorotea*”. *ABC*, 35, 24 de enero.
- CISTUE DE CASTRO, P. (1935, 10 octubre). “¡Pobre Lope de Vega!”. *¡Tararí!*, 30, 10 de octubre.
- CRUZ, S. de la (1935). “Balance y experiencia de la temporada teatral”. *Heraldo de Madrid*, 7, 21 de junio,

- CUEVA, J. de la (1935). “Teatralias. Cómico: *La Dorotea*”. *El Siglo Futuro*, 4, 24 de enero.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1928). “Teatro Nacional, teatro de repertorio”. *El Sol*, 5, 5 de mayo.
- \_\_\_\_\_ (1934). “Información Teatral. Por aquello de que el pasado vuelve, ayer reaparición en distintos teatros de Madrid Lope de Vega, Pastora Imperio y Miguel Fleta”. *La Voz*, 3, 19 de octubre.
- \_\_\_\_\_ (1935a). “Información Teatral. Con el estreno de *La Dorotea* empezó anoche a todo honor el año de Lope. En el Cómico. *La Dorotea* de Marquina”. *La Voz*, 3, 24 de enero.
- \_\_\_\_\_ (1935b). “Marcelino y los posos de vino”. *La Voz*, 4, 21 de noviembre.
- \_\_\_\_\_ (1935c). “Teatro. Los clásicos y sus adaptaciones”. *El Sol*, 12, 1 de noviembre.
- \_\_\_\_\_ (1968). *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. Méjico: Joaquín Mortiz.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1935). “Conmemoraciones. Centenario de Lope de Vega 1635-1935”. En *Almanaque literario 1935*, 24-29. Madrid: Plutarco.
- GONZÁLEZ, L. M. (1996). “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)”. *Teatro (revista de estudios teatrales)* 9 y 10 (monográfico).
- HARO, E. (1935). “Anoche se estrenó en el Cómico *La Dorotea*, comedia en verso, en tres jornadas de Eduardo Marquina, inspirada en *La Dorotea*, comedia en prosa de Lope de Vega”. *La Libertad*, 4, 24 de enero,.
- MORI, A. (1935). “*La dama boba* en el Retiro. Miles de espectadores presenciaron la función organizada por *El Liberal*”. *El Liberal*, 3-4, 28 de agosto.
- OLMEDILLA, J. G. (1934). “Un buen homenaje a Lope de Vega. En el Español la compañía Meliá-Cibrián, representan dignamente *El caballero de Olmedo*”. *Heraldo de Madrid*, 4, 19 de octubre.

- RIVAS CHERIF, C. (1992). *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-Textos.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)”. En su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 173-184. Madrid: UNED.
- VILCHES DE FRUTO M. F. y DOUGHERTY, D. (1992). *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress-Fundación Federico García Lorca.
- Z. (1935). “La estudiantina conmemora a Lope. Una representación de *Fuenteovejuna* al aire libre”. *El Mercantil Valenciano*, 4, 28 de agosto.
- ZAMORA MUÑOZ, M. J. (2016). “Actividad editorial en torno al tricentenario de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura XXII*, 310-343 (también en <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.160> [20/05/2018]).
- \_\_\_\_\_. (2015). *El tricentenario de Lope de Vega. Una conmemoración cultural en la España de 1935*. Tesis de doctorado: URJC.

Recibido el 14 de marzo de 2018.

Aceptado el 11 de mayo de 2018.



**LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA CONTRA  
LA IRREVERSIBILIDAD DEL TIEMPO. REESCRITURAS  
DEL MELODRAMA EN EL CINE DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA**

THE RECONSTRUCTION OF MEMORY AGAINST  
TIME'S IRREVERSIBILITY. REWRITING MELODRAMA  
IN JUAN JOSÉ CAMPANELLA'S FILMS

**Nekane E. ZUBIAUR GOROZIKA<sup>1</sup>**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

**Resumen:** El artículo analiza la forma en que las películas de Juan José Campanella *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) y *El secreto de sus ojos* (2009) reformulan algunos de los rasgos principales del melodrama. Ambas películas ponen en escena la reconstrucción de la memoria del personaje, narrada por él mismo, con el objetivo de obtener una segunda oportunidad que le permita recuperar el amor perdido y alcanzar un final feliz. Esta reconstrucción permite además articular un juego reflexivo y metalingüístico en torno a la creación de la ficción y vincular la memoria individual con la memoria histórica y colectiva de Argentina.

**Palabras clave:** Melodrama. Cine argentino, Juan José Campanella.

---

<sup>1</sup>La autora pertenece al grupo de investigación del Gobierno Vasco “Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC)” con referencia IT 1048-16.

Memoria. Reflexividad.

**Abstract:** This article analyzes the way the films by Juan José Campanella *Same Love, Same Rain* (1999) and *The Secret in Their Eyes* (2009) reformulate some of the main characteristics of melodrama. Both films show the reconstruction of the main character's memory, told by himself, in order to earn the opportunity of a second chance, the possibility to recover the lost love and come to a happy end. This reconstruction starts a reflexive and metalinguistic game up around the creation of fiction and links individual memory to the historical and collective memory of Argentina.

**Key Words:** Melodrama. Argentinian cinema. Juan José Campanella. Memory. Reflexivity.

## 1. EL DÍPTICO MELODRAMÁTICO DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA

El melodrama latinoamericano ha tenido históricamente en México a su país predilecto y en Arturo Ripstein a uno de sus más inspirados valedores de las últimas cuatro décadas. El director mexicano ha centrado buena parte de sus filmes en las vicisitudes de las clases más humildes de su país puesto que considera que el melodrama no puede evitar plasmar la miseria que habita tanto en los suburbios como en el mundo rural (Ripstein en Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 1998: 54). En su opinión, y así lo confirma su filmografía, el celuloide latinoamericano se ha apartado de la tradición hollywoodense del género con “unos melodramas más a flor de piel: personajes que sufren, que tienen que vivir una cotidianeidad descarnada, con sentimientos que afloran a la superficie con más carne y, casi siempre, con brutalidad” (Ripstein en Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 1998: 54).

Con el fin de siglo, sin embargo, surge desde Argentina una nueva voz que se aproxima al melodrama desde un registro diferente al señalado por el veterano cineasta mexicano. Tras debutar en el largometraje con *El niño que gritó puta* (*The Boy Who Cried Bitch*, 1991), el guionista y director Juan José Campanella ha ido alternando periódicas incursiones en el cine con colaboraciones cada vez más asiduas en el medio televisivo, tanto en su país natal como en los Estados Unidos, y su obra ha sido acreedora en los últimos años de una notable repercusión crítica y comercial<sup>2</sup>. Son sus películas *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) y *El secreto de sus ojos* (2009) las que atañen al objetivo de estas páginas<sup>3</sup>. Con una distancia de diez años entre sí, ambos filmes presentan ciertos vínculos y concomitancias que permiten considerarlos una suerte de díptico melodramático. Por un lado, los dos se centran en sendas historias amorosas, protagonizadas por Ricardo Darín y Soledad Villamil, y enmarcadas —con mayor o menor trascendencia en la trama— por el contexto histórico que envolvió a Argentina entre los años setenta y noventa. Por otra parte, los dos proponen una ambivalente fórmula común en el tratamiento del melodrama, que fundamenta su cañamazo narrativo en la esencia temática del género, al tiempo que altera diversos rasgos distintivos del melodrama canónico.

En las siguientes líneas trataré de evaluar en qué medida ambos títulos pueden suponer una reformulación del modelo melodramático

---

<sup>2</sup>Destacan en la filmografía del director los trabajos cinematográficos: *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009, ganadora del Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2010) y *Futbolín* (2013), y en televisión la creación de la miniserie hispano-argentina *Vientos de agua* (100 Bares, Icónica S.A., Pol-Ka Producciones, 2006), así como sus colaboraciones con series norteamericanas como *Ley y orden: Unidad de víctimas especiales* (*Law & Order: Special Victims Unit*, Dick Wolf, NBC, 1999-) o *House* (*House M.D.*, David Shore, Fox, 2004-2012). Figura asimismo como coguionista y productor ejecutivo de *El secreto de una obsesión* (*Secret in Their Eyes*, 2015), *remake* norteamericano de *El secreto de sus ojos*, dirigido por Billy Ray.

<sup>3</sup>*El mismo amor, la misma lluvia* está realizada a partir de un guion original de Campanella junto a Fernando Castets, mientras que *El secreto de sus ojos*, realizada en coproducción con España, se basa en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, que también interviene en la elaboración del guion.

tradicional, para lo que expondré en primer lugar tanto las principales características que definen universalmente al género, como aquellos rasgos peculiares que han distinguido sus manifestaciones en América Latina. A continuación, apoyada en los fundamentos de la narratología y el análisis fílmico, desgranaré las pautas de la estrategia narrativa que Campanella lleva a cabo en sus películas y el modo en que estas se representan formalmente.

## 2. EL MELODRAMA O LA RETÓRICA DEL SUFRIMIENTO

“En el melodrama se dan cita las más variadas disciplinas de la ‘cultura popular’ de los últimos siglos: el teatro, la pantomima, la música, la literatura, el cine, la televisión, la fotonovela, el cómic, la canción popular (bolero, tango, fado...) y la radio” (Pérez Rubio, 2004: 35). El cinematógrafo, una de las máximas expresiones de la cultura popular del último siglo, adoptó desde sus orígenes los patrones del género en un buen número de relatos. Hablamos de unos esquemas narrativos y una puesta en escena reconocibles para el público masivo, heredados en cierta medida del originario melodrama teatral del siglo XVIII y XIX, y que a lo largo de los años han definido al género en cualquier latitud: la exagerada acumulación de peripecias providenciales o catastróficas en lugar de circunstancias realistas; un tratamiento que pone el acento en el patetismo y el sentimentalismo de dichas peripecias; la predominancia de una moral maniquea basada en la lucha polarizada entre el bien y el mal que pretende rendir homenaje a la virtud; la notoria presencia de metáforas y signos; y la externalización de las emociones a través de una expresión hiperbólica y una gestualidad exacerbada en busca de la identificación piadosa del espectador (Bourget, 1985; Brooks, 1995).

El protagonista de dicho cúmulo de infortunios y circunstancias desgraciadas responde al arquetipo de la *víctima*, “encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer” (Martín-Barbero, 1993: 129). Este retrato de la heroína favorece el dispositivo catártico del melodrama que

“funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección –excitando el sentimiento protector en el público– pero cuya virtud es una *fuerza* que causa admiración y en cierto modo tranquiliza” (Martín-Barbero, 1993: 129).

En el terreno específico del cine, Pablo Pérez Rubio señala que es esa *debilidad* lo que distingue al protagonista del melodrama de los héroes de la épica y la tragedia, mucho más marcados por la acción: “La principal característica de los personajes del género es la pasividad con que asumen sus heridas, su sufrimiento” (2004: 52). El melodrama se sustenta “sobre el deseo reprimido, no consumado o inalcanzable” (2004: 67-68)” y “solo la aparición de elementos exógenos (un sacrificio ajeno, un golpe favorable del destino...) hará posible, y no siempre, un final relativamente feliz (Pérez Rubio, 2004: 53).

En su destacable estudio, Pérez Rubio ofrece un completo catálogo de rasgos y cualidades distintivos del género, que retoman en buena medida las características procedentes del modelo teatral, y aproximan la identificación emocional y catártica del espectador con el personaje principal a una experiencia de carácter casi masoquista:

*Estos filmes recuerdan al espectador la fugacidad de la vida, la presencia constante del dolor físico y emocional, la amenaza permanente de la muerte, la imposibilidad de satisfacer los deseos y de dar soltura a las pasiones individuales más ocultas, las penurias que reportan la inútil búsqueda de la felicidad y la lucha por huir de los designios del destino (Pérez Rubio, 2004: 43).*

Sin alejarse de estas pautas generales, el melodrama ha desarrollado en América Latina a través del cine, la radio y la televisión unos moldes particulares que han resultado determinantes para la construcción de los imaginarios colectivos y la identidad nacional.

*En la cultura el populismo se hace nacionalismo y se va a encontrar en el cine –especialmente en el mexicano y el argentino– su mejor medio de expresión y difusión. Si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, será el cine el encargado de efectuar esa representación –simbolización mitificada– de los gestos y los moldes vitales de lo nacional. Al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares no tanto a divertirse cuanto a “experimentar con su vida cotidiana”, a “ver reiterados sus códigos de costumbres”. Es un cine que [...] hace nacionalismo desde el melodrama: el género capaz de vertebrar cualquier tema o situación a la vez evocando mitos y masificando modos de comportamiento (Martín-Barbero, 1993: 211).*

En su análisis sobre la evolución del melodrama mexicano, ejemplo paradigmático del melodrama latinoamericano en su conjunto, Carlos Monsiváis afirma que “en el período que va de fines del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, el melodrama es el fiel escaparate donde se fijan y se ‘ennoblecen’ los rasgos de la moral tradicional” (1994: 9), es el género que con vocación didáctica “le da a sus espectadores el regalo máximo: la identidad sentimental” (1994: 9):

*En materia de captar las exasperaciones anímicas y de negarse a reconocer límites, son insuperables la cinematografía argentina y la mexicana, que hallan sus límites y su desbordamiento en el melodrama, universidad de las rupturas y las reconciliaciones. [...] Sufrir a trasmano y aceptar esa divulgación laica del cristianismo que cada melodrama contiene, es ingresar en el deleite de la expiación sin consecuencias (Monsiváis, 2000: 77-78).*

En esa misma línea, Silvia Oroz sostiene que los melodramas latinos,

convertidos en alegorías nacionales, desempeñaron “una función casi definitiva en la educación sentimental de varias generaciones, entendiendo dicha educación como la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor/sufrimiento/fatalidad son el pasaporte para el paraíso” (Oroz, 1997: 15). El melodrama se convierte en la referencia audiovisual del comportamiento amoroso y para ello se vale de tres elementos: “el desarrollo de una narrativa que asegura la relación cine/público”, “la utilización de prototipos y arquetipos que simbolizan las virtudes y maldades, el orden y el desorden patriarcal” y “la planificación y sintaxis común del género melodramático, basadas en una convención lingüística que llega a un público amplio y homogéneo” exportada por Hollywood a escala global (Oroz, 1997: 15-16).

Juan José Campanella conoce bien los resortes de los géneros clásicos americanos, gracias a su formación y extensa experiencia profesional en la industria estadounidense, pero no renuncia a sus raíces latinoamericanas. Es precisamente en su Argentina natal donde ha realizado la mayoría de sus trabajos cinematográficos, aquellos proyectos en los que ha tratado de imprimir un sello más personal superando las limitaciones del medio televisivo. “Varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio (precario y sólido a la vez) entre el cine de Hollywood y las cinematografías nacionales” (Monsiváis, 2000: 61). Las estrategias narrativas y filmicas desplegadas en *El mismo amor, la misma lluvia* y *El secreto de sus ojos* dan fe de esa doble vertiente, lo cual no implica, como se analizará a continuación, que el cineasta bonaerense se ajuste con total fidelidad a los patrones inherentes al género en uno y otro ámbito geográfico.

### 3. ANOMALÍAS Y SUBVERSIONES DE DOS PELÍCULAS ESENCIALMENTE MELODRAMÁTICAS

La primera afirmación que conviene aclarar antes de acometer el análisis narrativo y formal de las películas es precisamente su calificación como melodramas, dado que ambas presentan rasgos suficientes para ser adscritas a otras categorías genéricas. *El mismo amor, la misma lluvia* se apoya en elementos propios de la comedia combinados con ciertos brotes melodramáticos, en una fusión sintetizada de forma ejemplar en la pequeña escena en la que Jorge (Ricardo Darín) y Laura (Soledad Villamil) deben abandonar una sala de cine, asaltados por el doble acceso de llanto y risas que les produce el viejo drama romántico que están viendo.

La mezcla genérica operada en *El secreto de sus ojos* reviste, por su parte, mayor complejidad. La película se inicia en 1999 cuando el protagonista Benjamín Espósito (Ricardo Darín), funcionario judicial jubilado, acomete la escritura de una novela que reproduce los acontecimientos que rodearon a la brutal violación y asesinato de la joven maestra Liliana Coloto (Carla Quevedo), ocurrida en 1974. Sucesivos *flashbacks* muestran a continuación el desarrollo de la investigación del crimen, y el enorme impacto que provoca en el protagonista, en lo que parece ser un *thriller* policíaco al uso.

Una vez identificado y capturado el asesino, Isidoro Gómez (Javier Godino), el filme deriva sin embargo hacia el drama político, con evidentes alusiones a la corrupción administrativa y al terrorismo de Estado ejercido en los años previos a la dictadura. Gómez es excarcelado para convertirse en escolta de la presidenta María Estela Martínez de Perón e ingresar en las filas de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)<sup>4</sup>, y desde su nueva posición de poder trata de poner en marcha una venganza contra Benjamín, que acarreará la muerte de su compañero y amigo Pablo

---

<sup>4</sup>Formación parapolicial creada por el sector más conservador del peronismo y auspiciada por el entonces ministro de Bienestar Social José López Rega, con el objetivo de eliminar ilegalmente a quienes se consideraba subversivos.

Sandoval (Guillermo Francella) y le obligará a una precipitada huida de Buenos Aires.

Campanella reconoce abiertamente la influencia que los *thrillers* norteamericanos de los años setenta han ejercido sobre la película:

*Soy un fanático del cine estadounidense de esa década; en mi opinión, la mejor junto a la de los cuarenta. Además, tiene una gran relevancia personal: me críe en esos años, ahí se despertó mi gran amor por el cine. El secreto de sus ojos tiene mucho del thriller político de los setenta en su interior. Por ejemplo, esos finales que no se cerraban del todo, de gran ambigüedad moral, que dejaban preguntas sin responder (Prieto, 2010).*

Por otro lado, tal como delatan los breves apuntes realizados sobre el argumento de la película, el contexto histórico que atañe a la situación política del país entre 1974 y 1976, período en el que se sitúa la acción desarrollada en el pasado, impregna todo el relato dotándolo de una notable carga política. “La película de Campanella no explicita el conflicto de Argentina en esos años<sup>5</sup>: tangencialmente se percibe el clima de inseguridad y violencia; pese a ser un film de género policial está profundamente contaminado por la realidad social y el contexto histórico argentino de las últimas décadas” (García-Reyes, 2017: 96).

No obstante, y pese a la relevancia de dichas referencias, Campanella es rotundo al declarar cuál es, en su opinión, el auténtico núcleo temático de la obra:

*Quizá pueda ser una historia como esta una historia de crimen, sí, pero principalmente de amor. De un amor en estado puro.*

---

<sup>5</sup>García-Reyes (2017: 96) alude en su artículo a unas declaraciones del propio Campanella recogidas en el DVD de la película editado por Cameo Media (2009), en las que señala que “no le corresponde a la película explicar la situación de la Argentina de la época, que por otra parte no mejora el relato, sino que puede distraer la comprensión del mismo, y deja a criterio de cada espectador esa búsqueda de las fuentes”.

*De un amor que se terminó cuando era puro capullo, sin darle tiempo a haberse marchitado. [...] La carne, el plato principal, el motor, es el amor callado durante años, la frustración, el vacío que sienten los personajes. El género es el plato en el que esta carne está servida* (Campanella, 2009).

Es justamente en la triple historia de amor planteada por la película donde radica su esencia melodramática, en las tramas amorosas conducidas por Benjamín Espósito, Ricardo Morales (Pablo Rago), esposo de Liliana, y el asesino Isidoro Gómez, que articulan el relato de principio a fin.

Esta mezcla de géneros no es algo nuevo; al contrario, durante años se ha convertido casi en norma de la industria cinematográfica con el fin de atraer a la mayor gama de espectadores posible. “Que utilicemos de manera sistemática una sola etiqueta para identificar a una película en concreto no significa que la película se haya adscrito siempre a un solo género, o que no tenga otras características genéricas” (Altman, 2000: 193). El estudioso norteamericano recuerda que, de hecho, esta fórmula de fusión está en el origen de la mayoría de los géneros cinematográficos, que son interfecundables y pueden cruzarse con géneros de todas las épocas. El melodrama en concreto es uno de los esquemas que mejor se ha ajustado a esa cualidad permeable y transhistórica que Altman observa en la evolución de los géneros, por lo que José Javier Marzal ha propuesto la noción de “lo melodramático” frente a la de “género melodrama”, entendida como “un sistema de procedimientos textuales en la que podemos identificar una serie de *estructuras de reconocimiento*: iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales” (Marzal, 1996: 9).

Lo que aquí interesa de la estrategia de hibridación llevada a cabo por el director argentino son las consecuencias que tiene en su particular formulación de las convenciones del melodrama. Ya he señalado la notable presencia de elementos cómicos en *El mismo amor, la misma lluvia*, pero puede resultar insólito detectar similares tintes humorísticos en *El secreto de sus ojos*, habida cuenta de los mimbres genéricos que la componen:

*A mí me sale el humor casi sin querer. Trato de escribir una película completamente en serio, pero no hay manera. No concibo una historia, ni siquiera la más dramática, que no incluya elementos de humor. Así han ocurrido las cosas en mi vida. En ese sentido, la influencia de la comedia italiana en mis películas es bastante acusada (Campanella, 2010).*

Este registro cómico, que parece no maridar bien con *lo melodramático*, aligera en ambos filmes la carga de los demás géneros implicados en el relato<sup>6</sup> y supone la primera subversión que Campanella ejerce sobre el género. Sus películas se alejan así de la sobrecarga hiperbólica de situaciones desdichadas propia del melodrama universal, pero también de la visceralidad, el sentido de fatalidad y el “tremendismo” que Ripstein, Oroz y Monsiváis (1994: 12), respectivamente, asocian al melodrama latinoamericano:

*El cine argentino o el cine mexicano o el brasileño no creen alcanzar un mercado mundial, y confían por tanto en los poderes del exceso; en América Latina el melodrama ha formado a los públicos unciéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en el “cementerio de las pasiones”, recobrar la serenidad. [...] Es la potencia del exceso lo que mantiene la lealtad de los latinoamericanos hacia sus melodramas, y la que produce películas extraordinarias (Monsiváis, 2000: 66-67).*

---

<sup>6</sup>Como se evidencia en el extenso fragmento narrativo de *El secreto de sus ojos* en el que Benjamín y su amigo Sandoval se apropian ilegalmente de las cartas que el sospechoso Isidoro Gómez envió a su madre. Una situación típica de *thriller* policial degenera abiertamente en comedia desde que Sandoval necesita orinar durante la guardia, hasta el instante en que pretende negar la evidencia tras la sarcástica reprimenda del juez, que ha descubierto el chapucero allanamiento de morada perpetrado por ambos sin la pertinente orden judicial.

En realidad, no es del todo cierto que Campanella escape a esa retórica del exceso, puesto que en ambas películas recurre a imágenes y situaciones perfectamente atribuibles al melodrama, que sin embargo el propio autor trata inmediatamente de desmontar. Buena muestra de ello es, por ejemplo, la presentación del personaje de Laura al inicio de *El mismo amor, la misma lluvia*. Atrapado en un atasco y entre imágenes borrosas. Jorge descubre un hermoso rostro de mujer sensualmente bañado por la lluvia, que asoma por la ventanilla de un vehículo. Esta romántica visión es en realidad invención del propio Jorge, escritor de relatos, que a lo largo del filme nos hace partícipes de la escritura de su historia de amor con Laura. Un cuento que en su imaginación arranca con dicha imagen. Como comprobaremos más adelante, su primer encuentro real se produce de manera mucho más prosaica: ambos chocan sus narices, literalmente, tratando de huir avergonzados de la proyección de un nefasto cortometraje en el que han participado.

Más tarde, hacia el final del filme, Jorge, hundido personal y profesionalmente, decide suicidarse con ingentes cantidades de alcohol y barbitúricos en una solución eminentemente melodramática, solo empañada por el hecho de que él mismo pone el vídeo de una serie cómica de televisión para acompañar su *trágico* deceso. Inmediatamente después, vemos a Laura enlutada en el cementerio arrojarle con desconsuelo sobre su féretro. La secuencia, que como la propia voz en *off* de Jorge reconoce, remeda con evidente sentido paródico el paroxismo del drama a la italiana, vuelve a ser una triquiñuela de la imaginación del protagonista-narrador para engañar al espectador. Unos inestables planos subjetivos nos muestran las verdaderas circunstancias del presunto suicidio, que no hacen sino restar gravedad melodramática al acontecimiento: su amigo Roberto (Eduardo Blanco) lo encuentra en el piso justo a tiempo de obligarle a vomitar.

En *El secreto de sus ojos* Benjamín también escribe una novela acerca de su fallida historia de amor con su compañera y superior en el

juzgado, Irene (Soledad Villamil). El adiós de ambos personajes en la estación de tren, cuando Benjamín debe huir de la ciudad amenazado por los secuaces del recién excarcelado Gómez, es uno de los momentos climáticos tanto del relato literario como del filmico. Benjamín pierde la última ocasión de confesar su amor a Irene y Campanella adorna la puesta en escena con la consecuente parafernalia melodramática: el tren como símbolo de despedida, las manos de ambos tratando de tocarse a través del cristal del vagón, la música melancólica subrayando el dolor de la separación... Cuando Irene lee el pasaje en la novela reprueba el exagerado sentimentalismo de la redacción: “el tipo llorando como si fuera un desgarró, y ella corriendo por el andén como sintiendo que se iba el amor de su vida, y tocándose las manos a través del vidrio como si fueran una sola persona, y ella llorando como si supiera que le esperaba un destino de mediocridad y desamor, casi cayéndose en las vías como queriendo gritar un amor que nunca se había animado a confesar”. “Si fue así, ¿o no fue así?”, pregunta Espósito ligeramente sorprendido. “Y si fue así... ¿por qué no me llevaste con vos?”.

No podemos certificar que la situación, tal como se ha escenificado, pertenezca enteramente a la realidad o esté contaminada por cierta recreación ficcional que las emociones de Benjamín hayan podido operar sobre sus recuerdos, que se trate en definitiva del “recuerdo de un recuerdo”, tal como lo expresa el personaje de Morales<sup>7</sup>. Pero lo verdaderamente interesante, en lo que atañe al objetivo de estas páginas, es que el triste reproche de Irene pone sobre la mesa el núcleo del conflicto melodramático que atraviesa ambos filmes: el temor del protagonista masculino a enfrentarse a sus sentimientos.

En una nueva transgresión del canon melodramático históricamente dominado por protagonistas femeninas, Campanella concede al hombre el

---

<sup>7</sup>Beatriz Sarlo ha señalado que, en efecto, “no hay equivalencia entre el derecho a recordar y la afirmación de una verdad del recuerdo” (2005: 57), ya que todo testimonio se compone “con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionadamente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro”, etc. (2005: 79).

papel central de sus películas. Carolina Rocha (2014) define *El secreto de sus ojos* como un melodrama masculino conducido por un “hombre caído”, un sujeto gobernado por sus emociones, que no posee o que pierde el control, y que fracasa en la búsqueda de su satisfacción personal. En ese sentido, Benjamín Espósito comparte con el Jorge Pellegrini de *El mismo amor, la misma lluvia* algo más que el rostro y la voz de Ricardo Darín: ambos se enamoran de dos mujeres fuertes y autónomas —encarnadas por Soledad Villamil— y ambos consideran que han malogrado sus trayectorias sentimentales y profesionales. Jorge inicia una relación que parece plena con Laura, pero cuando ella le exige un mayor compromiso, él le responde con una infidelidad que delata su carácter cobarde e infantil. No hace caso de los consejos de la mujer para crecer y madurar como escritor, y le embarga un amargo sentimiento de culpa por la muerte de su amigo periodista Mastronardi (Alfonso De Grazia), al que tampoco se atrevió a ayudar cuando fue relegado al ostracismo por hallarse en la lista negra de la dictadura.

El miedo también paraliza a Benjamín. La diferencia social que lo separa de Irene supone para él un obstáculo insalvable a la hora de confesarle su amor, más aún teniendo en cuenta el compromiso de la mujer con un hombre de su mismo estatus social. En contra de la abierta expresión de las emociones que caracterizaba al melodrama clásico, donde nada queda sin ser dicho (Brooks, 1995: 4), Benjamín está dominado por un silencio temeroso y solo es capaz de hablar a través de sus ojos. A la frustración de no haber consumado su amor por Irene, se suma una doble culpa: por un lado, la certeza de haber defraudado al viudo Ricardo Morales por su impotencia ante la excarcelación e impunidad de Isidoro Gómez. Por otro, como ya le ocurrió a Jorge, su responsabilidad en la muerte de su mejor amigo Sandoval, asesinado por error cuando los hombres de Gómez lo buscaban a él. Estos sentimientos de culpa funcionan como hamartias aristotélicas —errores o fallas cometidos en el pasado por el héroe trágico, cuyas consecuencias debe expiar pese a tratarse a menudo de golpes del destino— y convierten a Jorge y Benjamín en personajes eminentemente

melodramáticos.

Jorge intenta suicidarse ante el tremendo fracaso de su existencia y Benjamín asegura haber vivido desde su huida de Buenos Aires “una vida vacía”, “una vida llena de nada”. En esa lacerante sensación de pérdida que atormenta a ambos personajes reside la esencia melodramática de los filmes de Campanella.

*Todo, en el melodrama, pivota sobre la pérdida del objeto de deseo amoroso. A nivel narrativo: un trayecto en el tiempo que conduce a la realización de la pérdida anunciada; un sujeto condenado a la pasividad, incapaz de hacer frente a la causa de su sufrimiento, de luchar por la reconquista de su objeto amoroso (González Requena, 1987: 39).*

En *El secreto de sus ojos* dicha pérdida se formaliza narrativa y visualmente en la ya citada despedida en la estación entre Benjamín e Irene, cuyas *melodramáticas* imágenes sugieren una especie de rima inversa con otra escena de su par *El mismo amor, la misma lluvia*, acontecida en una comisaría. Pese a las concomitancias señaladas entre una y otra película, ambas historias de amor presentan una notable diferencia: Laura y Jorge consiguen consumir una relación que jamás se concreta entre Benjamín e Irene. Cuando los protagonistas de *El mismo amor, la misma lluvia* se conocen por primera vez, Laura le confiesa a Jorge que ha leído algunos de sus cuentos y que ha quedado fascinada por “esa cosa de destinos que no llegan a cruzarse”. Ese parece ser el sino de la pareja: encontrarse y separarse como si la confluencia total de sus caminos fuera imposible. Benjamín e Irene por el contrario están obligados a un constante contacto laboral que nunca consigue trascender al terreno de la intimidad. Estas dos dinámicas opuestas tienen su correlato visual en sendos planos en los que las parejas enlazan sus manos.

En la primera cita de Jorge y Laura, la policía irrumpe en el restaurante donde están cenando y ambos terminan arrestados. Separados

en calabozos contiguos, Jorge le pide a Laura que le dé la mano para comprobar que le han tomado las huellas dactilares, puesto que en los tiempos de la dictadura argentina quien no era fichado tras un arresto corría el riesgo de *desaparecer*. En el frío vacío de la comisaría, la composición del plano destaca únicamente el contacto físico de ambas manos sin mostrar los rostros de los protagonistas (figura 1), en sentido opuesto a lo que ocurre en el adiós entre Benjamín e Irene, donde ambos se miran con silenciosa impotencia, pero solo pueden unir sus manos de forma virtual a través del cristal del tren que los separa (figura 2).



Figura 1



Figura 2

Sea como fuere, ninguna de las dos relaciones podrá fructificar, la comunión *total* de los amantes será en ambos casos frustrada pese a que sus sentimientos resistan la erosión de los años. Siguiendo las anteriores palabras de González Requena, ambas películas coinciden en plantear sus historias de amor como sendos trayectos en el tiempo: *El mismo amor la misma lluvia* arranca en 1980 y finaliza en un punto indefinido de los noventa, mientras que *El secreto de sus ojos* comienza en 1999 y retrocede por medio de sucesivos *flashbacks* hasta el asesinato de Liliana Coloto, ocurrido en 1974. El tiempo es:

*el gran protagonista del melodrama. A diferencia de lo que sucede en el relato de acción, donde el tiempo no es más que el*

*ámbito transitivo definido por el encadenamiento de una serie de acontecimientos —de acciones—, en el melodrama todo depende [...] de la puesta en escena del espesor del tiempo irrecuperable* (González Requena, 1987: 39).

Francisco Llinás y Javier Maqua (1976: 23) señalan la irreversibilidad del tiempo como una de las características fundamentales del melodrama. Ripstein (en Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 1998: 56) sostiene además que “el melodrama habla de una imposibilidad para salvarse de los designios del destino”. Campanella, sin embargo, parece resistirse a condenar a sus personajes a la implacable acción de ese doble factor de irreversibilidad. *El mismo amor, la misma lluvia* y *El secreto de sus ojos* acaban poniendo en escena el esfuerzo de dos personajes inicialmente pasivos por recuperar aquellos objetos amorosos que el tiempo les arrebató. Y ambos lo hacen a través de la memoria y de la escritura.

#### 4. RECONSTRUIR EL PASADO PARA VIVIR EL PRESENTE

En el melodrama, “la memoria es el proceso mental que activa el dolor, ese sufrimiento provocado por la imposibilidad de olvidar, y que convierte a muchos personajes en seres anclados en el pasado, en el que se recrean morbosamente, incapaces de vivir en el momento presente” (Pérez Rubio, 2004: 46). En una nueva alteración de los patrones habituales del género, los personajes de Campanella afrontan y reproducen en sus relatos literarios su propio pasado para tratar de enmendar sus errores, cerrar viejas heridas y obtener una segunda oportunidad con la mujer amada. “La memoria vincula pasados con expectativas futuras. Son experiencias pasadas que permanecen, se olvidan y se transforman en su interjuego con circunstancias presentes y expectativas futuras” (Jelin, 2002: 121).

*El secreto de sus ojos* resume este itinerario de forma brillante por medio del pequeño enigma encerrado en esa nota que Benjamín escribe de manera automática en mitad de la noche. “Temo” es lo que al principio

del filme parece decir el subconsciente de Benjamín, y lo que queda registrado en el papel. Pero la vieja máquina Olivetti con la que el hombre está redactando su novela —tratando de exponer sobre el papel lo que no pudo expresar oralmente— nos da la clave de la verdadera naturaleza del mensaje. Acostumbrado desde siempre a escribir sin la “A” por un defecto de la máquina, su mente ha omitido inconscientemente esa vocal. Solo cuando decide tomar las riendas de su vida, y un amor ya maduro sustituye al viejo miedo paralizante, puede él mismo completar el acertijo: “TeAmo” (Acosta Larroca, 2009: 64).

En *El mismo amor, la misma lluvia* Jorge también se vale de la máquina de escribir para alejar sus fantasmas: en primer lugar, confeccionando la obra de teatro sobre su amigo Mastronardi a fin de redimir su sentimiento de culpa, y después, reproduciendo su historia de amor con Laura. La presencia de la máquina a lo largo del filme es constante y significativa. Cuando Laura descubre la infidelidad de Jorge que provoca la ruptura de su relación, el montaje alterna las imágenes de la violenta salida de la mujer de la casa con planos detalle de una página sobre la que las teclas de la Olivetti van imprimiendo una a una y en mayúsculas las letras que conforman una palabra: “Boludo”. En ambos filmes la máquina de escribir se convierte en el único canal de comunicación del inconsciente de un protagonista carente de competencia expresiva, el medio que transforma en materia significativa los verdaderos sentimientos ocultos en su subconsciente.

Ambas películas recurren también al *flashback* para plasmar en imágenes la reconstrucción de la memoria. *El secreto de sus ojos* teje su trama en torno a dos líneas temporales: el presente en el que Benjamín escribe la novela y cierra los cabos sueltos de su vida, y el pasado, que da cuenta de los pormenores de la causa Morales y de los inicios de su amor por Irene. *El mismo amor, la misma lluvia*, por su parte, presenta una estructura circular que comienza y finaliza con el mismo plano: Jorge se aleja junto a sus amigos bajo la lluvia narrándoles el inicio de su próximo cuento, que no es sino su historia de amor con Laura. Se trata en definitiva

del cuento que la película irá relatando en un gran *flashback*, que avanza a través de elipsis temporales marcadas por los sucesivos reencuentros de la pareja —y los acontecimientos históricos que los rodean— a lo largo de casi veinte años.

Nos hallamos, pues, ante sendos personajes-narradores, protagonistas tanto del relato filmico orquestado por Campanella como del relato literario que ellos mismos articulan en torno a sus recuerdos, unos relatos en los que reconstruyen a través de la ficción toda su vida sentimental. “El discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no solo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación” (Sarlo, 2005: 67). En ese afán por comprender y recomponer, sus ficciones no solo relatan su pasado, también lo cuestionan. Paolo Rossi apunta a la inevitable existencia de un “pasado imaginado” en la medida en que este es siempre concebido como algo reconstruido: “La memoria, como se ha dicho ‘coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente” (Rossi, 2003: 87-88). Los recuerdos de los dos protagonistas no parecen del todo fiables. Ya he mencionado los pasajes en los que Jorge dota de cierto halo melodramático a sus peripecias con Laura, para acabar posteriormente ofreciendo la verdadera versión de los hechos. Esta fórmula narrativa demuestra que, solo enfrentándose a la realidad del pasado, al modo en que sucedieron las cosas y no como él las habría imaginado, podrá acometer una relación seria consigo mismo y con Laura en el tiempo presente.

El caso de *El secreto de sus ojos* es más complejo.

*En su obsesión por la búsqueda de la verdad Benjamín se debate entre el recuerdo y la imaginación, entre la memoria y la ficción, aspectos en constante conflicto evidenciados a través de golpes de revés que harán que la historia se reescriba una y otra vez, según el punto de vista cambiante de Benjamín* (Acosta Larroca, 2009: 65).

De los tres principios potenciales que ensaya para la novela —convertidos a su vez en tres inicios para la película—, solo uno pertenece a su memoria, el correspondiente a la despedida con Irene en el andén, que, como se ha dicho, parece, además, fruto de una cierta recreación ficcional. Los otros dos están extraídos de la historia personal de Morales —el último e idílico desayuno que compartió con su esposa antes de que esta fuera asesinada— y de Gómez —el atroz momento de la violación—, a los que él no pudo asistir<sup>8</sup>. Tal vez en su fuero interno Benjamín considera que esos instantes también son parte de su vida —y así se lo declara a Morales en su última conversación—, dado que forma con esos dos personajes una especie de triángulo especular. El triple arranque del relato es la manifestación de cómo entiende y experimenta cada uno de ellos esa absorbente pasión amorosa a la que no pueden sustraerse por encima incluso del discurrir del tiempo. En la vivencia de esa pasión, Benjamín comparte rasgos de ambos hombres. Él, como Morales, no puede gozar de su objeto amoroso, lo que le provoca un vacío existencial del que es imposible evadirse; pero él también, como Gómez con Liliana, es *el otro* que no está a la altura de Irene, y cuyos ojos, depositarios de un amor obsesivo, aparecen en todas las fotografías indefectiblemente clavados en ella.

Benjamín quedó desde el principio cautivado por la pureza del inextinguible amor de Morales hacia Liliana, y persigue clausurar la causa porque, al igual que el viudo, él también está atrapado por un pasado que ha embalsamado su vida. Así lo evidencia el hecho de que a lo largo de la película apenas se aprecie ninguna marca enunciativa, más allá del peinado y el maquillaje de los intérpretes, que permita distinguir las dos líneas temporales que entretejen el relato<sup>9</sup>. “Mi presente es lo que me

---

<sup>8</sup>También reproduce, fuera del contexto de la novela que está escribiendo, su hipótesis sobre cómo ocurrió la muerte de Sandoval, suceso que no presenció y que por tanto corresponde una vez más a la ficción-imaginación.

<sup>9</sup>En los comentarios contenidos en la edición en DVD (Cameo Media, 2009), Campanella asegura que planteó un tratamiento cromático diferente en ambas líneas temporales,

compromete, lo que vive para mí, y para decirlo todo, lo que me motiva a la acción, mientras que mi pasado es esencialmente impotente” (Bergson, 2006: 151).

Solo romperá las cadenas de ese pasado impotente cuando se enfrente a sus fantasmas y descubra al fin el modo en que Morales ha podido sobrevivir tantos años a la pérdida de su esposa: manteniendo durante dos décadas a su asesino preso en un cobertizo, sin dirigirle siquiera una palabra. De ese modo cumplirá la condena a perpetuidad que le corresponde por su crimen y, sobre todo, él también, tercer vértice del triángulo, experimentará como ellos lo que es vivir una vida llena de nada. El rostro de Espósito en primer plano observa atónito y consternado el de Morales y el de Gómez, los tres surcados por los barrotes de esa celda, real y figurada, que Morales ha edificado para los tres.

En el pasado habíamos visto a Benjamín pelearse con Romano (Mariano Argento), otro funcionario del tribunal, por quebrantar injustamente la legalidad. En esta ocasión, empero, decide abandonar el lugar sin emitir juicio alguno sobre el descubrimiento ni denunciarlo. La ambigüedad ética del gesto de Benjamín ante la venganza de Morales supone una nueva alteración del melodrama clásico y muy particularmente del latinoamericano, género en el que el triunfo de la moral tradicional es seña de identidad (Monsiváis, 1994; Brooks, 1995: 20; Oroz: 1997). Ese gesto también indica que se ha producido un cambio en el protagonista, capaz al fin de regresar al presente y pasar a la acción con respecto a sus sentimientos amorosos.

La puesta en escena de *El secreto de sus ojos* está cargada de profusos juegos en torno a la profundidad de foco. El personaje de Benjamín aparece en la mayoría de las composiciones descentrado, situado al fondo del encuadre o rodeado de elementos desenfocados en primer término que obstaculizan la visión del personaje y saturan el plano. Gilles Deleuze

---

con colores menos saturados en el presente y más vivos en el pasado. La diferencia, no obstante, resulta bastante sutil y una vez inmersos en la película llega incluso a pasar desapercibida.

conecta el uso de la profundidad de campo con los recuerdos:

*la profundidad de campo crea cierto tipo de imagen-tiempo directa que se puede definir por la memoria, por las regiones virtuales del pasado, por los aspectos de cada región. Sería no tanto una función de realidad como una función de memoración, de temporalización: no exactamente un recuerdo, sino “una invitación a recordar” (Deleuze, 2004: 149).*

En el momento en que Espósito abandona el cobertizo y sale de cuadro podemos observar al fondo la figura desenfocada de Morales, único elemento iluminado y enmarcado por la puerta. La cámara de Campanella se queda en el umbral para mostrarnos que Morales permanece mientras Benjamín se va, pero renuncia a emplear la profundidad de campo en una última prueba de que el recuerdo del pasado que ha acompañado a Espósito a lo largo de 25 años, esa constante invitación a recordar, se ha disuelto como una sombra.

Cerradas las heridas de la causa Morales, Benjamín se presenta en el despacho de Irene para confesarle al fin lo que ella ya sabe. A lo largo de su relación laboral se ha establecido entre ambos un código en torno a la puerta de esa oficina, una puerta que permanece abierta cuando la cuestión a tratar está relacionada con el trabajo y se cierra cuando es un asunto personal. Fiel a su idiosincrasia, Benjamín solo necesita decir “tengo que hablar con vos”, puesto que con solo mirarlo a los ojos Irene comprende de inmediato lo que el hombre pretende anunciar. Ella se adelanta, “va a ser complicado”, pero cuando él afirma casi sin aliento “no me importa”, Campanella nos ofrece sendos primerísimos planos de los dos personajes con sus rostros ocupando por completo el encuadre, desembarazados al fin de los escorzos, objetos y elementos arquitectónicos que habían obstaculizado hasta entonces la representación y el movimiento de la figura humana. Las últimas palabras de Irene, “cerrá la puerta”, son suficientes para clausurar de un portazo el pasado —y el filme— y empezar

una nueva relación personal lejos de la ficción desplegada ante los ojos del espectador<sup>10</sup>.

*El mismo amor, la misma lluvia* también finaliza con un rostro y una puerta que se cierra, en un desenlace que nos lleva de vuelta al inicio de la película y del cuento que Jorge redacta a lo largo de la misma. El rostro de Laura aparece una vez más bañado por la lluvia a través de la ventanilla de un taxi. Jorge cierra la puerta del vehículo y los dos acuerdan llamarse en lo que parece el germen de una nueva relación que, ahora sí, tiene el principio que Jorge imaginaba y un final aún sin escribir.

Ambos desenlaces aparentemente felices<sup>11</sup> —última subversión del melodrama propuesta por Campanella— son en realidad finales abiertos, pese a que los protagonistas hayan conseguido hacerse dueños de ese destino que los alejaba de las mujeres amadas y que, retomando las palabras de Ripstein, actúa en el melodrama como una fuerza irremisible.

## 5. ENSAYOS METALINGÜÍSTICOS SOBRE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA

El análisis de *El mismo amor, la misma lluvia* y *El secreto de sus ojos* ha puesto de manifiesto la ambivalente estrategia narrativa de Campanella en la construcción de ambas películas. Mantiene por un lado la esencia dramática del melodrama centrando el conflicto de ambas historias en la ausencia o la pérdida de un objeto amoroso aparentemente inalcanzable, y en la configuración de un protagonista arquetípico determinado por su hamartia y su impotencia. Ese núcleo melodramático,

---

<sup>10</sup>Este desenlace conecta con una secuencia anterior en la que Irene cierra la puerta creyendo que Benjamín le va a declarar su amor para evitar que ella contraiga matrimonio con su prometido. Entonces era Sandoval quien impedía que la puerta se cerrara puesto que el verdadero propósito de la conversación era de carácter profesional: solicitar a Irene que reabriera la causa Morales.

<sup>11</sup>En el caso de *El secreto de sus ojos* el final feliz se refiere únicamente a Benjamín, puesto que, tal como se explicará en las conclusiones, ni Morales ni Gómez conseguirán salir del infierno en que les han sumido sus particulares formas de gestionar su amor por Liliana.

sin embargo, aparece revestido de ciertas formas anómalas que alejan a las dos películas del canon clásico del género: la recurrente presencia del humor, el protagonismo masculino, el rechazo a la retórica del exceso y a la hiperbólica expresión de los sentimientos, el desenlace presuntamente feliz y, sobre todo, la curación de las heridas del tiempo.

Los protagonistas de *El mismo amor, la misma lluvia* y *El secreto de sus ojos* han reescrito sus vidas, convertidos en narradores demiúrgicos de su propia existencia, alterando y ficcionalizando en ocasiones algunos de sus pasajes, para invertir el discurrir de un tiempo pasado, dejar atrás miedos y errores, y partir de cero hacia un futuro incierto pero esperanzador donde se les presenta una segunda oportunidad de recuperar el amor de sus vidas.

Las dos películas pueden considerarse en ese sentido metalingüísticas o reflexivas en la medida que plantean un juego narrativo en torno al propio acto de creación. Campanella deja al descubierto ante el espectador los resortes que intervienen en la construcción de la ficción, a través de la acción de sus personajes que funcionan como *alter ego* del cineasta (Acosta Larroca, 2009: 64). De modo que, mientras Jorge Pellegrini y Benjamín Espósito reescriben y reinterpretan los hechos de su pasado a fin de renovar sus relaciones amorosas, Juan José Campanella también reformula los viejos mecanismos que sustentan al melodrama para dar nueva vida al género y modernizarlo desde su misma esencia.

La operación de Campanella, sin embargo, trasciende el terreno del estudio de los géneros o la narratología, puesto que el afán de sustraerse a la irreversibilidad del tiempo para edificar el futuro no atañe solo a sus protagonistas. No podemos olvidar que “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (Jelin, 2002: 20). Eso implica, según Jelin, que lo social estará presente en todo ejercicio memorístico, incluso, como es el caso, en los momentos más “individuales”.

Las referencias a la historia reciente de Argentina atraviesan los dos relatos entretejiéndose con sus tramas. En *El mismo amor, la misma lluvia* la relación de Jorge y Laura, sus esporádicos encuentros y separaciones, coinciden con los sucesos decisivos acaecidos en el país durante la década de los ochenta: las consecuencias de la dictadura, plasmadas en el veto profesional a Mastronardi y la redada a la que son sometidos los protagonistas en su primera cita; la guerra de las Malvinas en 1982; el fin de la dictadura en 1983 y la llegada al poder de Carlos Menem en 1989. Jorge presencia la mayoría de dichos acontecimientos a través del televisor de la redacción del periódico donde trabaja, en el espacio correspondiente a la prensa, responsable oficial de realizar la crónica de la historia y levantar acta de la memoria de la nación. Esa conexión entre los distintos jalones en la relación de los protagonistas y los acontecimientos históricos en los que se enmarcan no solo facilita las elipsis narrativas, sino que evidencia el estancamiento y la impotencia de Jorge con respecto a sus sentimientos hacia Laura: mientras el tiempo avanza sin cesar y Argentina cambia, él continúa inmóvil.

La vinculación de la memoria individual con la memoria histórica resulta en *El secreto de sus ojos* más evidente, compleja y deliberada:

*Me fascina la memoria. Cómo repercuten hoy en día decisiones que hemos tomado hace veinte, treinta años. La memoria que también puede ser la de una nación. Hoy, que estamos recuperando la memoria de los años setenta como país, sabemos que el horror comenzó a gestarse antes de la dictadura militar. La historia transcurre en esa Argentina en que el aire comenzaba a espesarse, envolviendo y sorprendiendo aun a sus propios protagonistas (Campanella, 2009).*

Hugo Hortiguera ha destacado que Campanella retrasa con respecto a la novela la fecha del asesinato de Liliana y la excarcelación de Gómez

para situarlos en el momento en el que el Estado argentino comienza a vulnerar la ley para garantizar su continuidad<sup>12</sup>. Teniendo en cuenta que la película fue realizada durante el mandato de Cristina Fernández de Kirchner, cuando desde el gobierno se estaba impulsando una suerte de idealización y reformulación de ciertos sucesos de los períodos peronistas, Hortiguera considera que la película polemiza con esa representación oficial de la memoria manifestando las negativas consecuencias que la desintegración del Estado de derecho tuvo sobre el país y la sociedad. Al final del filme, “lo nefasto que [Benjamín] descubre es algo que va mucho más allá del castigo ilegal al que ha quedado sujeto Gómez. Es el descubrimiento de una fascinación perversa por lo atroz que atraviesa la sociedad argentina y de la que él no escapa” (Hortiguera, 2010). Benjamín trata de cerrar sus heridas personales, pero en paralelo, el filme “busca atar los cabos sueltos interpretativos de la historia nacional reciente para poder entender y desentrañar su presente” (Hortiguera, 2010).

Ana Moraña también interpreta en clave política la actitud de los personajes masculinos a lo largo del filme. Moraña entiende que Espósito “busca recuperar a través de la palabra, la memoria antes que la misma se extinga; esta, para él, es una forma de hacer justicia, o al menos de salvar del olvido a las víctimas” (2011: 384), mientras que para Morales la recuperación de la memoria no es compensación suficiente para la injusticia cometida.

Ha quedado establecido que el núcleo melodramático del filme se sustentaba en las diferentes interpretaciones del amor que realizan los tres personajes masculinos, y es en la memoria de esos tres hombres donde permanece vivo el recuerdo de la víctima Liliana (García-Reyes, 2017: 102). Al conocer el destino del asesino, Benjamín logra al fin clausurar el capítulo de la causa Morales, pero “el recuerdo silenciado de Gómez [...] es el de un ser humano desarticulado en el que la soledad absoluta y la negación de comunicación por parte del carcelero hacen inexistente

---

<sup>12</sup>En la novela de Sacheri *La pregunta de sus ojos*, el asesinato de Liliana se produce en 1968.

su posibilidad para el recuerdo” (García-Reyes, 2017: 102). En el caso de Morales:

*no se intuye redención alguna: en el sacrificio vital se aprecia la enorme contradicción del marido viudo al que se le niega justicia, la víctima convertida en victimario, sustituyendo al Estado de derecho y a los órganos judiciales, [...] aplicando una suerte de ojo por ojo. De esta forma, recordar a Liliana se convierte para Morales en otra forma de condena* (García-Reyes, 2017: 103).

A través de las trayectorias de Benjamín y Morales, Campanella pone sobre la mesa dos posiciones enfrentadas en torno a la función de la memoria en sociedades que han vivido, como Argentina, períodos de brutal represión, abusos y vulneración de los derechos humanos y violencia ejercida con impunidad por el Estado. “Susan Sontag escribió: ‘Quizá se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento’. La frase pide precaución frente a una historia en la que el exceso de memoria [...] puede conducir, nuevamente, a la guerra” (Sarlo, 2005: 26). Esa es precisamente la situación de Morales, tan enfermizamente leal al recuerdo de su esposa que queda enquistado en un irracional anhelo de venganza y justicia personal, tan ilegítima como la que dejó sin castigo el asesinato de Liliana. Benjamín, por el contrario, encarna el movimiento “de conquista de la palabra y de derecho a la palabra”, reforzado “por una ideología de la ‘sanación’ identitaria a través de la memoria social o personal” (Sarlo, 2005: 50). Representa en ese sentido la postura defendida por Beatriz Sarlo, que en el fondo está “movida por la convicción de Sontag: es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también recordar” (Sarlo, 2005: 26).

Para comprender el motivo por el que el cineasta argentino recurre al melodrama a fin de llevar a cabo estas reflexiones, basta retomar las siguientes palabras de Jesús Martín-Barbero:

*Ningún otro género [...] ha logrado cuajar en la región [América Latina] como el melodrama. Como si en él se hallara el modo de expresión más abierto al modo de vivir y sentir de nuestras gentes. [...] Porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos —machistas, fatalistas, supersticiosos— y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario (1993: 243).*

Las múltiples implicaciones y niveles de significados que las dos películas ponen en juego, así como la persistencia de unas mismas inquietudes temáticas y estrategias discursivas en dos textos separados por diez años, señalan a Juan José Campanella como un cineasta coherente, comprometido y consciente de las potencialidades de su labor filmica. Un cineasta capaz no solo de aunar las raíces culturales de un país (el melodrama latinoamericano como forma de expresión popular de los sentimientos de una colectividad) con su pasado histórico a través de los recursos del cine, sino de proponer nuevas formas narrativas que conecten el discurso sobre la regeneración, personal y colectiva, implícito en los relatos con la regeneración del género en el que estos se encuadran.



- LLINÁS, F. y MAQUA, J. (1976). *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Valencia: Fernando Torres.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARZAL, J.J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Episteme.
- MONSIVÁIS, C. (1994). “Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)”. *Archivos de la Filmoteca* 16, 7-19 (también en <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/340> [20/03/2018]).
- \_\_\_\_ (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MORAÑA, A. (2011). “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73, 377-400.
- OROZ, S. (1997). “Porque te amo quiero salvarte: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 6, 15-21.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ RUBIO, P. y HERNÁNDEZ RUIZ, J. (1998). “Mis melodramas son más desnudos, más esencialistas, que los norteamericanos”. En *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*, VV.AA., 52-57. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- PRIETO, C. (2010). “Los asesinatos previos a la dictadura se asumían con toda tranquilidad”. *Diario Público*, <http://www.publico.es/culturas/asesinatos-previos-dictadura-asumian-tranquilidad.html> [17/04/2018].
- ROCHA, C. (2014). “*El secreto de sus ojos*: An Argentine Male Melodrama”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 12 (1&2), 3-15 (también en <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/nc/2014/00000012/F0020001/art00001?crawler=true>

[20/03/2018]).

ROSSI, P. (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Recibido el 8 de febrero de 2018.

Aceptado el 13 de mayo de 2018.



# RESEÑAS



**COSAS QUE EL DINERO PUEDE COMPRAR.  
DEL ESLOGAN AL POEMA**

**Luis BAGUÉ QUÍLEZ (ed.)**

(Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert,  
2018, 432 págs.)

La publicidad y la propaganda forman parte de nuestras vidas, por lo que la poesía no podía mostrarse ajena a la situación. El comercio entre la publicidad y la poesía es el asunto de este copioso libro, con dieciséis estudios que abordan la cuestión desde diferentes perspectivas. La edición la ha confeccionado Luis Bagué Quílez, investigador incansable de los ámbitos poéticos contemporáneos, a la vez que narrador y poeta. La cubierta diseñada por Rubén Salgueiros, un verdadero puzzle de motivos publicitarios, proporciona una tonalidad alegre que si por un lado es acorde con los temas tratados e incluso persuade sobre la bondad del producto –auténtico fin de la publicidad–, por otro nos saca de la gravedad de que suele revestirse la ceremonia de la poesía y de la crítica. La introducción de Bagué Quílez al libro de título tan llamativo, *Cosas que el dinero no puede comprar*, es, además de una declaración de intenciones, una síntesis precisa de cada uno de los artículos que lo componen. Indica que la poesía española de los siglos XX y XXI dialoga con la publicidad mediática, la propaganda política, las divisas cívicas y las consignas morales, géneros

que han desarrollado estrategias persuasivas cada vez más complejas a las que la poesía no es ajena.

El libro se articula en tres secciones: la primera acoge estudios sobre Alberti, Lorca, Salinas y la poesía social del 50, cuando las circunstancias -señala el prólogo- hacen que “la poesía asuma el rol de la propaganda y adopte las fórmulas conativas propias del lenguaje de agitación”. De Alberti se ocupa Miguel Ángel García, con enorme acopio de datos bibliográficos en torno al período poético-político albertiano entre 1931 y 1935, atendiendo básicamente a dos de sus libros, *Consignas* y *Un fantasma recorre Europa*, los dos de 1933. Son muchas las consideraciones sobre la poesía de agitación y propaganda del escritor gaditano, poesía que responde a imponderables de la época y a la biografía del propio poeta (Revolución de Asturias, Segunda República, viaje a la Unión Soviética...). La idea del crítico es que el poeta revolucionario, “agitador y propagandístico”, “no quiere hacer pura y simple propaganda, quiere hacer poesía con la propaganda” en un nuevo espacio para la poesía (la calle o la plaza) y un nuevo público (obreros y campesinos, más que el lector solitario), pero siempre sin abdicar de su condición de poeta, aunque comprometido y revolucionario. José Antonio Llera recorre toda una serie de hechos histórico-sociales en relación con la esclavitud de los negros y los linchamientos colectivos, así como con el renacimiento de Harlem entre 1910 y 1940, antes de analizar “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem”, de Poeta en Nueva York, de García Lorca, entendiendo que el primer poema delinea el mito del paraíso y el segundo “visualiza la utopía redentora, el advenimiento de una nueva edad de oro”, y que en los dos poemas «intervienen códigos ideológicos, mitos, estereotipos culturales y una serie de tensiones históricas en torno a la negritud que agitaban el subsuelo de la sociedad estadounidense», de la que Lorca fue testigo privilegiado. Por su parte, Díez de Revenga estudia los signos de la

modernidad en Pedro Salinas, en un camino que va del entusiasmo, en sus primeros libros, al desengaño que se palpa en “Nocturno de los avisos”, de Todo más claro y otros poemas (1949), que “refleja la reacción del poeta ante una de las perversiones de la modernidad: la sacralización del consumo”. El artículo de Claude Le Bigot se extiende sobre el estereotipo de la poesía social española (Celaya, Otero, De Luis...), una serie de tópicos bien estudiados por la crítica, pero que el profesor francés considera con capacidad para renovarse; una forma de renovación fue la ironía, que estudia en sendos poemas de Ángel González y Gil de Biedma

En la segunda parte, los trabajos críticos emergen del comercio entre el lenguaje publicitario y el poético a partir de “la inmersión colectiva en la cultura de masas” que ocurre desde la llamada generación del 68. Ángel Luis Prieto de Paula aborda el camino seguido por tres poetas del tardofranquismo que presentan algunas concordancias y más agudizadas disensiones a medida que se alejaban en su evolución, con el repliegue de Vázquez Montalbán hacia la narrativa, la poetización del desmoronamiento del proyecto insurgente inicial por parte de Martínez Sarrión y la reclusión de Aníbal Núñez. Al estudio de los usos más frecuentes de la publicidad en la poesía sesentayochista dedica sus esfuerzos Juan Pablo Barragán, con la cita de diferentes poemas de L. M. Panero y Gimferrer y la alusión a los diferentes modos de aprovechamiento del lenguaje publicitario. El hibridismo de publicidad y poesía lo estudia María Bianchi en dos poemas de Ana Rossetti, “Chico Wrangler” y “Calvin Klein, Underdrwers”, concluyendo que “cuestionan el consumismo y la asimilación del deseo individual como necesidad primaria del ser humano posmoderno”. El trabajo de Araceli Iravedra se centra en las “modulaciones discursivas del compromiso posmoderno”, atendiendo al “tono menor de una nueva poesía cívica” refractaria al absolutismo de los dogmas y que relativiza el lugar de la publicidad en el compromiso posmoderno, algo que estudia en la obra

de Luis García Montero –que inscribe la conciencia histórica y colectiva en la memoria privada del yo–, de Fernando Beltrán, en su periplo del sensismo a la poesía entrometida, con renovada noción del compromiso que analiza en dos de sus libros, *Bagdad* (1991) y *La semana fantástica* (1999), y de Jorge Riechmann, que recusa ya en los noventa el modelo estético hegemónico y enarbola sin complejos una nueva poesía política que ancla en la “poética del desconsuelo”, la cual propugna en sus declaraciones programáticas y eslóganes poéticos. De la obra de Aurora Luque y J. A. González Iglesias se ocupa Jesús Ponce Cárdenas, que escribe uno de los artículos más consistentes sobre las conexiones de publicidad y poesía, que entiende la *contaminatio* entre códigos como una de las marcas de la escritura posmoderna, la cual “ha experimentado una curiosa atracción y –al mismo tiempo– una innegable repulsión por los mass media”. El crítico llama transposición intermedial, en el caso de la poesía, a “aquel tipo de poema posmoderno que plantea la apropiación, evocación o descripción literaria de un documento [...] generado por los medios de comunicación”. Con estas bases realiza un análisis minucioso y certero de sendos poemas de Luque y González Iglesias, que expresan una “poética solar que invita al disfrute de la vida [...], sin renunciar a la potencia expresiva del lógos”. “Marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente” se titula el trabajo de Luis Bagué Quílez y Susana Rodríguez Rosique, en el que abordan lo que significa la marca hoy y sus implicaciones en la poesía actual, el comercio entre ellas y sus características diferenciales, así como los distintos modos en que las marcas registradas se resemantizan en la poesía, con ejemplos en cada caso y gran acopio bibliográfico. A la poesía contemporánea atiende, asimismo, el artículo de Iona Gruia, con el análisis de poemas y espacios publicitarios de Aurora Luque (el autobús), Juan Bonilla (la galería comercial) y Luis Bagué (la cafetería).

“Técnicas de persuasión” es el título de la parte tercera, aludiendo

sus cinco artículos a los mecanismos poéticos y retóricos de la publicidad. Vicente Luis Mora incide sobre textos de la poesía visual en los que la publicidad no es mera adherencia, sino que “se convierte en un modo texto visual de pensar autocríticamente [...] sobre el dinamismo publicitario”. Ángel Luis Luján pone en relación, con profusión de casos, eslogan, estribillo y epifonema con el fin de analizar en que se asemejan y aquello en que se diferencian, entendiendo que es el plano semántico o de representación el que marca la distinción. Uno de los artículos más interesantes es el de Juan Carlos Abril, en torno a la publicidad y la televisión, una reflexión más que un análisis, con ideas fecundas sobre las necesidades materiales que genera el consumo o sobre cómo en la pequeña pantalla “la publicidad adquirió la forma de una narración enmarcada en un relato cotidiano” o sobre cómo el deseo mueve más que las necesidades reales; concluye con la idea de que aunque entre publicidad y poesía “puede existir diálogo [...], no hay entendimiento posible”. María Dolores Martos aborda un tema de gran interés: los bodegones verbales. Lo curioso del caso es que la trasposición del bodegón del género pictórico al literario, se realiza con textos efrásticos sin referente real, siendo una “écfrasis ficticia”, pero con la mirada puesta en el bodegón pictórico, aportado la estudiosa una “sucesión de reescrituras y relecturas del bodegón poético [que] refleja la vitalidad y versatilidad de un género que se adapta a las necesidades comunicativas de la posmodernidad”. Finalmente, Marcela Romano y Sabrina Riva, de la Universidad de Mar del Plata, estudian las tecnologías de la persuasión en la canción española de autor, centrándose en la llamada “canción protesta” y la adhesión colectiva que suscitó, para revisar después las letras de canción de Jesús Munárriz, compositor e intérprete, cuya actividad en ese campo duró unos diez años, dando paso después al reencuentro con la poesía, como editor y como creador. Se cierra así un libro en el que interviene una selección de los más eminentes críticos de la

poesía contemporánea española, una veta creativa que no ha permanecido ajena a las estrategias persuasivas del lenguaje publicitario.

José Enrique Martínez  
Universidad de León

## **LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS DE LA EDAD MODERNA. HISTORIA Y GUÍA PARA LA INVESTIGACIÓN**

**Nieves BARANDA LETURIO y Anne J. CRUZ (eds.)**

(Madrid: UNED, 2018, 576 págs.)

Coordinada por dos reputadas especialistas, esta obra, de reciente aparición, ofrece a sus lectores una visión no unívoca de la creación literaria femenina, durante un periodo de especial florecimiento de las letras españolas, como fueron los siglos XVI y XVII. No puede decirse estrictamente que las escritoras de ese tiempo sean desconocidas ya que, en los últimos años, se han publicado excelentes trabajos que las acercan a nuestro presente, pero más allá de nombres recurrentes en cualquier antología, como es el caso de Teresa de Ávila o María de Zayas, no son pocas las poetas, autoras de teatro, humanistas o escribidoras de cartas, de las se ignora casi todo, incluidas sus obras, unas veces perdida, otras, manuscritas. Y menos aún se conocen las condiciones intrínsecas y materiales de su creación o de su condición de parte de un grupo socio cultural definido: el de las mujeres que escriben. Aspectos ambos que entran de lleno en la perspectiva de esta obra, que es, entre otras muchas cosas, cuando menos, oportuna.

Estructurada en seis secciones, que reúnen un total de 22 capítulos, los mismos que colaboraciones, es una aportación importante tanto por su propia concepción como por la calidad de los textos que incluye, cuyas temáticas no se ordenan de acuerdo con la preceptiva literaria, sino por los

espacios en los que viven y escriben las protagonistas no silenciosas de esta peculiar historia. La presencia, en este conjunto de reputadas especialistas en literatura, de cinco historiadoras, es una muestra de lo fructífero que resulta siempre esta relación, especialmente en el caso de los estudios sobre las mujeres, por la transversalidad que, desde siempre, ha caracterizado a los mismos. Lo cual la convierte en una historia literaria inclusiva y poco convencional porque hace del género, no de los géneros, el aglutinante de la selección; porque, siendo una síntesis de lo que hoy conocemos sobre los escritos de las mujeres, pone el acento en sus estrategias y en su influencia intelectual, prescindiendo en lo posible de las individualidades más conocidas; y, sobre todo, por su voluntad de servir guía sobre los planteamientos y las líneas de investigación que, en los últimos años, se han ido consolidando en ese campo.

Es precisamente este triple carácter lo que me permite, o mejor sería decir, me justifica, para abordar el comentario crítico de la misma e insistir en la contextualización temporal como una de las claves de su lectura. Porque, sin tratar de hacer de los textos, pretextos, es difícil sustraerse a la realidad social, cultural e intelectual de un periodo extrovertido en el que privilegio y sexo no eran excluyentes, las fundaciones eran una aventura y los viajes transoceánicos parecían estar al alcance de la mano. Hubo en él muchas mujeres fuertes en los hechos, con la palabra o la pluma, como correspondía a un tiempo “recio”. Y mucha realidad camuflada detrás de ficciones que nunca lo fueron del todo. Por ello, levantar la vista para ampliar la perspectiva, abandonar la seguridad de los cánones y desplazarse de los estudios filológicos a los socio-históricos, no solo es bueno intelectualmente, sino provechoso desde el punto de vista de los resultados. Además, una historia literaria no deja de ser historia, es decir, un estudio realizado de acuerdo con determinados principios y métodos, en el que los acontecimientos, las estructuras sociales o los parámetros

culturales, constituyen realidades difíciles de soslayar. Puede sorprender que se prescindiera deliberadamente de la pretensión biográfica estrictamente dicha, pero lo que se pretende no es ignorar al sujeto que hay detrás de la mano que escribe, sino resaltar los rasgos compartidos y los circuitos relacionales de un colectivo marcado por su sexo y su género, con estrategias propias, pero siempre inseparables de su presente.

En este sentido, la intención de las editoras es explícita: se trata de insertar a las mujeres escritoras en su tiempo y en su contexto geográfico político, la monarquía española de los Austrias, pero no como reflejo, sino en la medida que su producción forma parte de la realidad cultural de entonces, porque ellas mismas son elementos activos de una sociedad cuando menos compleja, pero también irrepetible. Sin olvidar tampoco que, si la fama de algunas traspasó las fronteras de esa monarquía y sus obras fueron verdaderos éxitos de la escritura española fuera de España, esto se debió, lo mismo que ocurrió en el de los escritores varones, al prestigio y la influencia de una cultura y de una lengua, la castellana, que sobrevivió y mucho, a la crisis de su hegemonía política.

Hay muchas páginas en las que se habla de conventos y de monjas, no solo creadoras, sino emprendedoras, capaces de aventurarse por caminos poco poblados, de viajar a territorios lejanos y de adaptarse a unas duras condiciones de vida. Es decir, de mujeres a las que el espacio reducido de su celda, y los escasos conocimientos geográficos, no impidieron comprender que vivían en un mundo ya globalizado y cuyas cuatro partes conocidas, sino al alcance de la mano, estaban en la ruta del galeón de Manila, o de la nao de China, como también se le llamaba. Es decir, heroínas que no se arredaban ante las largas travesías y que después de un periodo de adaptación en Nueva España, volvían a embarcar para surcar el Pacífico y llegar al otro lado del mundo. Sus crónicas y sus cartas hablan de obstáculos, de sorpresas y emociones y, también, del

empeño decidido de aprender a escribir, incluso en edades maduras, como necesidad comunicativa. Religiosas o seculares, peninsulares y criollas, mujeres osadas en la vida y con la pluma, cuyos testimonios, si sabemos leerlos, son un legado imprescindible.

Pero más allá de estas digresiones entre justificativas y metodológicas, la propia tarea de dar noticia de una obra obliga un análisis crítico, lo más objetivo posible, que oriente al lector tanto sobre su calidad, como sobre lo que ofrece, no solo al especialista, sino al público interesado tanto en los estudios sobre las mujeres como en la historia cultural. En este sentido, lo que le caracteriza, como aportación conjunta, es, en primer lugar, la elección de ese modelo anglosajón de “research companion”, de “historia y guía” como lo traducen las editoras, poco frecuente en el panorama editorial español. No se trata de un manual al uso, sino un estado de la cuestión que plantea las líneas abiertas de la investigación y hace propuestas concretas en algunas de ellas, un compromiso de futuro que, en mayor o menor medida, cumplen todas las colaboraciones. Después, la cuidada selección de las participantes, la mayor parte de las cuales llevan muchos años dedicando su esfuerzo a seguir las trazas y los textos de unas escritoras, en general olvidadas o que nunca fueron reconocidas como tales, practicando al mismo tiempo, las que son profesoras universitarias, de una especie de apostolado dirigido a despertar vocaciones que prosigan ese camino. Esa reunión de especialistas que, desde planteamientos e intereses distintos, abordan la materia que les ha sido encomendada, logra el cumplir el propósito, tal y como se señala en el prólogo, de reconciliar dos tradiciones historiográficas distintas, la europea y la norteamericana, con bastante éxito.

Por último, metodológicamente, la obra, se distingue por eludir el tratamiento biográfico de las mujeres, con objeto de no aislarlas, sino

de situarlas en contextos socio-históricos específicos. Es más, siendo una propuesta de historia literaria que pretende establecer en qué medida estas autoras reconfiguraron, desde su experiencia, temas y géneros ya establecidos, se dirige, sobre todo, a proporcionar a los lectores/lectoras un instrumento para comprender y reconocer el papel que desempeñaron como emisoras en el sistema cultural del pasado, en qué medida este estuvo condicionado por una variable de sexo/género y a través de qué estrategias, lograron no solo superar su exclusión, sino construir una autoridad autorial femenina que no podemos permitirnos seguir ignorando.

Aportaciones, a mi entender, importantes, a las que su suman otras dos de carácter formal, pero no menos significativas. La primera, la superación de la vieja cuestión, un tanto esencialista, de si hubo o no, una escritura femenina, en favor de una visión más dinámica del proceso de construcción de la propia identidad de las autoras, fruto de las condiciones históricas, de la ideología dominante y de la propia vivencia personal. La segunda, el evitar recurrir al comparatismo, que relega no solo a quienes no se ajustan al canon estricto masculino, sino al femenino que, historiográficamente, se ha conformado sobre determinados modelos culturales.

Respecto a sus contenidos desarrollados a lo largo de los 22 capítulos, la obra se inicia con tres aportaciones de carácter histórico, bajo la rúbrica de, *El mundo de las mujeres*, que enmarca el entorno socio-cultural en el que transcurre la vida de las escritoras, centrándose en su posición social, doblemente privilegiada, por medio familiar y formación letrada. No se trata de presentar la sociedad de la época, sino de incidir en el conocimiento del medio al que una mayoría pertenece, urbano, nobiliario, letrado, destacando tal y como señala Grace F. Coolidge que, en el contexto de la época, esta triple condición, sin significar ningún

tipo de igualdad, solían mitigar las desventajas del sexo. Tratar sobre su educación, resultaba, desde luego imprescindible, tal y como expone Anne Cruz que, a partir de una abundante bibliografía, llega a una conclusión relativamente optimista respecto a los conocimientos de las élites femeninas españolas de aquella época. Un tema interesante, sobre el que hay continuas aportaciones y abierto a muchos interrogantes, como el peso entre las mujeres de la semialfabetización, que podría extender la lectura a algunos grupos urbanos más amplios o matizar el retroceso en el siglo XVII. Tampoco podía faltar por sus implicaciones literarias una reflexión sobre la querrela de las mujeres, cuestión recurrente a lo largo de la edad moderna, cuyo estudio, señala Emily Francomano, ha evolucionado de su consideración como expresión de una serie de topos retóricos sobre la superioridad/ inferioridad de las mujeres, a considerarse también como un barómetro de las tensiones sociales y culturales.

El título de la obra habla de escritoras, no de autoras, y eso no es casual. Porque escribir es el ejercicio de una práctica y una técnica que debe aprenderse, que expresa ideas y produce materiales escritos, de diverso valor, con independencia de que esta actividad se desempeñe de forma profesional o no, cuente con un público efectivo o acumule polvo en un cajón, en un archivo conventual o privado. Mientras que la autoría es una noción que pertenece más al sistema literario, aunque como ya señaló Michel Foucault, también permite, al establecer una relación cierta de atribución, explicar ciertos elementos de las obras literarias y no literarias, resolver contradicciones explícitas o encontrar respuestas a muchas de las preguntas que una obra pueda suscitar (Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones Literales, 2010). Si la adopción del término es deliberada, como supongo, corresponde a las editoras explicarlo. En mi caso, en cuanto historiadora, solo quiero destacar la importancia creciente de las habilidades lingüísticas, orales y escritas, en una sociedad que camina

hacia la ampliación del ámbito de lo público que, como cualesquiera otras competencias sociales, se adquieren a través de un proceso de aprendizaje y socialización que, a la hora del análisis textual, resulta imposible obviar. Porque los discursos no pueden por menos de reflejar los esquemas fundamentales vigentes en una determinada sociedad y, buena parte de los enunciados que se realizan en ellos, por hombres o por mujeres, se hacen desde situaciones y posiciones concretas, a las cuales quienes las formulan tienen que adaptarse estratégicamente. Esto es lo hacen la mayoría de las mujeres que toman la pluma, en un movimiento reflejo, que se expresa desde un sentido práctico, quizá inconsciente, pero que no por eso debe considerarse reprimido o alienado. Y eso es lo que se desprende de muchos de los capítulos de esta obra, desde el dedicado a las autobiografías, debido a Isabelle Poutrin, textos fuertemente codificados, al servicio del prestigio de una determinada orden religiosa, en los que la monja escritora religiosa es capaz de expresar su subjetividad y su experiencia; o en las dramaturgas conventuales, que estudia Carmen Alarcón, cuya diversidad de fuentes e influencias, proporciona una percepción de la clausura muy distinta a la tradicional, y de una permeabilidad cultural entre el mundo femenino del interior de los muros y la realidad exterior y de un público, reducido y heterogéneo a través del cual las autoras se hacían visibles. Seguramente una buena parte de estas religiosas, historiadoras, en muchos casos, por mandato, como señala Mercedes Marcos, eran conscientes de cuál era la finalidad por la que se les animaba a hacer, pero el que los ajustaran deliberadamente a un determinado patrón y recurrieran a fórmulas reiterativas de humildad y obediencia, no invalida el carácter intrínsecamente transgresor de sus escritos, no solo desde el punto de vista de la expresión de la individualidad, sino de la conciencia de la función social de los propios conocimientos (Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama:

Barcelona, 1997; "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase", en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba, 2007). Sobre el valor de la correspondencia como fuente documental para el estudio de la vida monástica femenina tratan mucho y bien M. Leticia Sánchez y Nieves Baranda, que realizan una tipología de las mismas y, también, nos advierten sobre las muchas precauciones que hay que adoptar a la hora de la lectura, ya que, al escribirse desde la censura y el silencio, callan mucho más de lo que dicen.

Si, ya sé que desde que Roland Barthes proclamó la muerte del autor, hay una importante corriente crítica contraria de estudiar a la literatura en relación con la autoría, bien es cierto que más en época reciente que en el pasado, contraria al relativo determinismo que supone la supeditación de una obra de creación a las limitaciones personales de su creador o creadora (*La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987; *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993). Son muchas las precisiones que se han hecho a esta teoría, que sin embargo mantiene toda su vigencia en cuanto a la consideración de la escritura como reescritura, es decir, como tejido de relatos, lecturas y citas, especialmente visible en no pocos textos salidos de manos de mujer, como argumento de autoridad. Un proceso que, en este caso, resulta especialmente valioso, porque añade complejidad a la lectura de sus textos, al fundamentarse en un cuerpo de conocimientos, que revela un grado de alfabetización y erudición menos desdeñable que el que, generalmente, se atribuye a las mujeres, poco comprobable por otras fuentes.

Pero frente a la escritura sin autor, no pocos nombres propios de mujeres han sobrevivido al olvido. Desde luego las poetisas, cuyas estrategias textuales estaban sujetas a las particularidades de los subgéneros a los que voluntariamente se someten, en lo que M. Dolores Martos llama "el laberinto comunicativo". Entre aquellas que se aplican a la narración, hay

autoras que no solo obtuvieron el reconocimiento de sus contemporáneos, sino que publicaron sus propias obras. Los casos de Beatriz Bernal, María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal y Ana abarca Bolea, estudiados por Shifra Armon, son un punto de referencia en cuanto a proyección pública de sus escritos. Pero también, debido a los altibajos de su fama, lo cual debe ser objeto de reflexión, no solo su volatilidad, sino por la interferencia en ella de factores muy diversos, en unos casos intencionados, en otros, tan aparentemente asépticos como la revalorización de los géneros literarios, tal y como ocurrió en el caso de los libros de caballerías y de las novelas cortesanas. Un aspecto este que conviene no olvidar ya que también está muy presente en la realidad de nuestros días, en los que, es forzoso reconocer la importancia que para el estudio de las mujeres y las relaciones de género ha tenido el auge de la historia cultural. En ella se inscribe la colaboración de Inmaculada Osuna sobre las Academias y las Justas poéticas, un tema específico de la sociabilidad literaria, cuya relevancia social fue evidente en la época, pero cuyas fuentes siguen siendo parcas. y en las que la participación femenina, el menos en las primeras, resulta más intuida que robada. No así en el caso de las Justas, cuyo carácter público parece determinante en esta participación, si bien muy irregular, desde el punto de vista de su distribución geográfica.

La actividad pública de las escritoras, ya sea en certámenes festivos poéticos o en pliegos de contenido religioso o de entretenimientos es el objeto del estudio de M. Carmen Pina, seguido del que dedica a las humanistas de Emile L. Bergmann, aunque, quizás, sea el siempre complejo binomio entre mujer y poder, abordado por Nieves Romero-Díaz, el que mayor interés despierte entre los no especialistas, que deben afrontar la extensa nómina de “mujeres políticas” que les presenta, abiertamente comprometidas con su tiempo y con su sexo, desde unos parámetros nuevos.

Las dos últimas secciones que cierran el libro, sitúan a las autoras en posiciones que se mueve entre la literatura didáctica (Rosalie Hernández), la poesía familiar (Gwyn Fox) o la correspondencia, una práctica cultural a la que, afortunadamente, cada vez se presta más atención, dentro y fuera de nuestro país (Vanessa de la Cruz). Sin olvidar, desde luego, a las viajeras, forzadas o voluntarias, cronistas improvisadas de sus peripecias de vida, autoras que se mueven entre la obediencia, la añoranza y un cierto prurito de notoriedad.

Nunca es fácil hacer la reseña de una obra colectiva, especialmente en los casos, como ocurre en el que nos ocupa, en que haya un objetivo común y un diseño bien concebido a la hora de equilibrar las distintas partes que la componen. Es más, el todo parece imponerse a las partes, subrayando el carácter instrumental de estas últimas y formando un marco único que permite analizar mejor las muchas variantes de la literatura escrita por mujeres. Lo cual no resta valor a las colaboraciones, ni las homogeniza, ya que sus puntos de vista, su análisis y sus fuentes son muy distintos. Ni la obra lo pretende, ni se resiente por no hacerlo. Todo lo contrario. De la misma manera que el denominador común de su condición de mujeres, no impide a las escritoras ser y actuar de distinta manera y elegir modos distintos de expresarse, el dar cabida a cuestiones que obligan a la síntesis, junto a otras, mucho más específicas, altera la calidad de la muestra. Unas y otras conforman lo que las editoras, Nieves Baranda y Anne J. Cruz, llaman una herramienta útil para el análisis del pasado y una plataforma abierta a las investigaciones futuras.

Victoria López-Cordón  
Universidad Complutense

**TEATRO Y RECEPCIÓN CRÍTICA  
(TEXTOS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS)**

**Mariano DE PACO**

(Murcia: Editum, 2017, 231 págs.)

El presente libro propone un apasionante viaje por la recepción crítica del teatro español del pasado siglo a través de catorce calas. De Paco explora en estas páginas la fascinante relación entre creador y receptor, entre las múltiples instancias en que queda desdoblado el sujeto de la enunciación en la recepción espectacular —autor, director, escenógrafo, actores, etc.— y las que taquigrafían al tiempo que condicionan la acogida del público de los diferentes estrenos que jalonan la pasada centuria. El libro revisa la labor del crítico teatral en un momento en el que su poder simbólico —en términos de Bourdieu— deviene nuclear. Acopia y valora multitud de testimonios críticos —perdidos en la noche de los diarios— que, si en ocasiones coinciden en sus juicios y en otras discrepan, siempre resultan reveladores en la comprensión del fértil encuentro entre público y escena. El poder sancionador del público ha devenido determinante en la construcción de la historia de nuestros escenarios en tanto ha constituido un elemento crucial en el sustento la estructura económica sobre la que se mantiene la artística. Las huellas de esta recepción presentes en las hojas de los diarios del momento, en entrevistas a los autores, en historias de la escena o en artículos académicos han sido minuciosamente recogidas y

valoradas desde este acercamiento. Las páginas del presente libro auscultan la recepción —en el amplio sentido del término: críticas, autocríticas, encuestas en revistas especializadas, etc.— de buena parte de las obras teatrales que constituyeron hito en la historia de nuestros escenarios. De ahí, su enorme valor para el conocimiento de la intrahistoria de nuestra escena.

Este viaje por la ponderación de los estrenos del pasado siglo se inaugura con la recepción crítica de los dramas rurales de Benavente y concluye con la valoración de la presencia de *La taberna fantástica* de Sastre en la escena del presente siglo. Resulta significativo conocer desde sus páginas cómo en 1952 Jacinto Benavente es el autor dramático predilecto para un 48% de los encuestados, dato sintomático en sí mismo de la tan señalada y prolongada popularidad del dramaturgo. Desde la recepción de sus dramas rurales, se pondera el género al que se adscriben y se da cuenta del éxito total de crítica y público que constituyeron, la perspectiva histórica que aporta la distancia temporal permite valorar los factores que intervienen en tan unánime recepción.

Desde el capítulo segundo, explora De Paco la filiación entre *El hombre deshabitado* y la lírica albertiana del momento mostrando cómo este auto sacramental sin sacramento nace de un poema titulado “El cuerpo deshabitado”. Recoge, asimismo, desde las palabras del propio Alberti, la correspondencia de este texto dramático con la atmósfera de *Sobre los ángeles* (33). Asistimos desde las páginas que dan cuenta de este estreno, a uno de los acontecimientos más célebres de la intrahistoria de nuestros escenarios: al famoso grito —“¡Muera la podredumbre de la actual escena española!” del escritor gaditano (36)— y la consiguiente pelea del patio de butacas que desembocara en el abandono de la sala de Benavente y los Quintero. Desde este mismo capítulo se nos muestra cómo no fue este caso único en la intrahistoria aludida que tan bien conoce el profesor. Da

cuenta así de cómo para el estreno de *Las flores* de los Álvarez Quintero se preparó una “auténtica ofensiva” y la comedia fue abucheada en el teatro de la Comedia (37); de cómo el fracaso de público y crítica del primer estreno de García Lorca despertó ruidosas protestas en el patio de butacas; o del episodio en que Valle-Inclán terminó la noche en comisaría por interrumpir una representación de Montaner (39).

La cuarta cala nos acerca al estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán del que conocemos, gracias a la *Autocrítica* del autor, el mucho interés de su autor en subrayar la inexistencia de “intención política” en la escritura de la pieza. Percibimos así una lucha contra el doble prejuicio de la dimensión lírica y mitinesca que proporcionaba su trayectoria como político y poeta. De Paco realiza seguidamente un exhaustivo repaso de la respuesta crítica que obtuvo este estreno desde de los distintos diarios (*Abc*, *El Debate*, *Informaciones*, *El Liberal*, *La Voz*, *El Socialista*, etc.). El siguiente capítulo valora el estreno y recepción de *La sirena varada* de Casona. Muestran estas páginas cómo el Premio Lope de Vega descubre en 1933 a dos dramaturgos hasta tal momento desconocidos: Alejandro Casona y Buero Vallejo, aureolados en lo sucesivo con un sólido éxito de crítica y público. Particularmente interesante resulta acceder a las justificaciones del fallo a su favor del jurado del Lope de Vega liderado por Joaquín Álvarez Quintero, así como acceder a las ponderaciones que de Casona hacen Ángel Valbuena y Juan Chabás en sus distintas intervenciones. Se nos da cuenta asimismo de los intrincados caminos que siguió el texto, desde su paso por las manos de Adrià Gual, Margarita Xirgú o López de Heredia hasta llegar a los escenarios. El estreno a cargo de la Xirgu y Rivas Cherif constituyó el gran éxito de la temporada tal y como lo señalan las críticas del momento que subrayan la “novedad”, la “claridad en el diálogo”, el “vigor dramático”, la “dialéctica entre lo real y lo ideal”, o la “dimensión poética” desde las palabras de Chabás y Arturo

Mori que certifican el rotundo éxito que constituyó. El teatro español de postguerra es registrado desde las actividades e intervenciones del grupo Arte Nuevo. El sexto capítulo constituye así un reflejo de las principales actuaciones de aquellos jóvenes en el que se recogen algunos de los textos y documentos fundacionales y definitorios de tal movimiento.

A la recepción crítica de Buero dedica Mariano cinco interesantes capítulos lo cual deviene justo y necesario desde la continuada presencia de Buero en la cartelera del pasado siglo. Examina el sentido y recepción de *La tejedora de sueños* en el capítulo séptimo y en el octavo reflexiona de forma conjunta sobre el teatro histórico de Buero. En el capítulo duodécimo realiza una interesantísima comparación entre la recepción con que contaron las representaciones de *La Fundación* en 1974 y en 1999, veinticinco años después. Queda ilustrada la comparación con sendas fotografías de uno y otro montaje en una misma página (196-197). El acercamiento al diálogo entre público y escena no queda en las propuestas del pasado siglo, sino que, como vemos, De Paco explora las recientes puestas en escenas de los textos clásicos, así como la presente recepción de los mismos por un público nuevo. De este modo, en el capítulo decimotercero centra la atención en el examen del montaje de 2003 de *Historia de una escalera* de Pérez de la Fuente así como de la recepción que despertó en el quicio del pasado siglo con el presente. Tras revisar la significación del texto en el momento de su estreno viaja al montaje de 2003 y, desde las palabras de Marcos Ordóñez quien en su crítica compara el texto con el mejor Chéjov, constata la universalidad de un texto del que siempre se ponderó su oportunidad histórica. Apunta De Paco el significativo lugar que cobran las nubes en el montaje de Pérez de la Fuente, en el que aparecen en cada comienzo de acto como guiño al relato de Azorín que el mismo Buero señaló como influencia hispana en la génesis del drama. Pérez de la Fuente subraya este eco en su propuesta en cierta huida del costumbrismo desde el que se había

contemplado la pieza para subrayar la universalidad y atemporalidad de un texto clásico.

De decisivo valor son las tres intervenciones que realiza sobre el teatro español en la transición política española y su particular recepción. Los complejos procesos que se producen en la transición española son auscultados con acierto por el profesor quien revela lugares claves para comprender el olvido de una generación. En los siguientes valora y comenta la recepción crítica de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* de Martín Recuerda así como los distintos estrenos de Buero en los años de la transición política. En el último capítulo, rememora el enorme éxito que supuso *La taberna fantástica* en la temporada madrileña de 1985 (obra publicada por vez primera por la Universidad de Murcia en 1983 en la colección que De Paco dirigía) y el valor de su representación en 2008. Si el estreno y la sorpresa de su éxito supuso la ruptura del silencio y de la invisibilidad de un autor que llevaba cuarenta años escribiendo para el teatro, el nuevo montaje posibilitó el acceso de nuevas generaciones a un texto y una propuesta escénica de una enorme potencialidad dramática.

Aunque la génesis de estas páginas viene marcada por la agrupación de diversas contribuciones previas, estas gozan de la estructura, coherencia y vocación de un libro, del libro de un maestro. Parte de su indiscutible valor procede de perpetuar en el tiempo textos y discursos que por la fragilidad de lo efímero que circunda al arte de Talía pudieran caer en el olvido. Las múltiples voces que en él confluyen —Haro Tecglen, García Garzón, López Sancho, Monleón, Fernández Torres, Javier Villán, Marcos Ordóñez...— lo hacen nuevamentepreciado, allega las intervenciones de múltiples críticos que a lo largo de más de un siglo han reflexionado sobre nuestros escenarios. Otra de las virtudes del libro viene de la presencia de un valioso material gráfico, ofreciendo al lector más de una treintena de fotografías de las representaciones —desde el estreno de *Señora ama* allá

por 1908 a la puesta en escena de *La taberna fantástica* en 2008— que ilustran la realidad escénica de las propuestas que se analizan. Todo este ingente material dispuesto, valorado y ponderado desde la sabia mirada de quien tal vez sea uno de los mejores conocedores de la escena española del último siglo lo convierten en un libro valioso e imprescindible en el conocimiento de la historia reciente de nuestros escenarios.

María Ángeles Rodríguez Alonso  
Universidad de Murcia

## LOS AUTORES COMO LECTORES. LÓGICAS INTERNAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Miguel Ángel GARCÍA GARCÍA

(Madrid: Marcial Pons, 2017, 306 págs.)

La labor investigadora de Miguel Ángel García prosigue su brillante trayectoria con esta nueva y novedosa aportación que ahora reseñamos: *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*. Novedosa porque traslada su interés del eje autor/producción al eje lector/recepción para ofrecernos una historia crítica de lecturas, articulada en torno a una serie de lógicas internas de la literatura española contemporánea, que tienen una particularidad decisiva: la de haber sido hechas por determinados autores sobre otros determinados autores.

Firme en los presupuestos teóricos que caracterizan su investigación, que entienden la literatura como un discurso ideológico radicalmente histórico, García apela a las palabras de su maestro, Juan Carlos Rodríguez, para subrayar que la clave de toda investigación sobre la lectura reside en el “yo-lector-de-sí-mismo” (pág. 14) con que nuestro inconsciente ideológico, derivado de las relaciones sociales y de producción capitalistas, nos obliga a leer.

La ideología literaria dominante, que concibe la literatura como un fenómeno lingüístico y estético, entiende la obra como la verdad de un

sujeto autor que es considerado idéntico al sujeto lector que la reproduce a continuación. Por eso el lector puede “reconocerse en la obra, y reconocerse como subjetividad, como verdad”. Esta relación intersubjetiva que propicia el objeto literario se sostiene en “la ideología burguesa del sujeto libre que pretende decir ‘yo soy’, construirse o constituirse a partir de la creación doble de la escritura y de la lectura” (pág. 27). Según esta lógica, la obra no sería más que “una manifestación del sujeto/espíritu humano” (pág. 28) en su lado estético, lingüístico. De ahí la presunción de que el lector, en cuanto partícipe como el autor de ese supuesto espíritu humano eterno, puede enfrentarse directamente, de manera inocente, con cualquier texto por encima del tiempo y las circunstancias.

Frente a esta lectura directa o inocente, que presupone la existencia de un espíritu humano literario siempre idéntico a sí mismo, García, en la estela del Althusser lector de *El capital* que sostiene que toda lectura es culpable, que siempre leemos desde un inconsciente ideológico, propone “una lectura sociológica y sobre todo ideológica e histórica de la lectura” que subraye “la historicidad de toda lectura” (pág. 29).

Partiendo de estos presupuestos, que son convenientemente desarrollados en el introductorio capítulo I, los catorce trabajos restantes se destinan a situar en la historia las diversas lecturas objeto de estudio. Este ejercicio de historización permite a García mostrar que los autores construyen su yo literario a partir de la lectura y de acuerdo con el inconsciente ideológico y estético dominante, y lo hacen “para leerse a sí mismos a partir de los autores leídos, para definirse mediante la tradición lejana o inmediata” y, en ocasiones, “para situarse en el sistema o el campo literario del que forman parte, trazando afinidades y diferencias con respecto a los demás habitantes de esa tradición o ese campo” (pág. 15).

El volumen se abre con cuatro ensayos sobre el modernismo. Dos de ellos (capítulos II y IV) se ocupan de Rubén Darío. En el primero,

el estudio de la lectura dariana de Ganivet permite descubrir en Darío a un intelectual comprometido, “a un escritor que socializa y compromete ideológicamente su estética modernista, alejándola de la supuesta evasión con la que demasiado a menudo se le ha caracterizado” (pág. 53). En el segundo, García examina la segunda edición de *Azul...* (1890) y demuestra, con sólida argumentación, que el prólogo de la primera edición de *Azul...* (1888), el del chileno Eduardo de la Barra, “determina varios de los asuntos tratados en las dos célebres cartas de Juan Valera que Darío, consciente de la necesidad de autopromocionarse como renovador y del espaldarazo definitivo que le había dado Valera” (pág. 79), quiso convertir también en prólogo de la segunda edición.

Los otros dos ensayos (capítulos III y V) se centran en Azorín. En el primero, los fundamentos de la revisión azoriniana de los clásicos, una vez liberados del lastre crítico positivista y de la deshistorizadora categoría de sensibilidad, son aprovechados por García para defender, frente a las estrategias que pretenden reemplazar el canon, la necesidad del uso del clásico en la enseñanza literaria y advertir de que el futuro universitario de lo clásico dependerá de cómo se enseñe a leer a los autores marcados con esa etiqueta. En el segundo, acompaña la búsqueda que Azorín emprende en la prosa del siglo XVI de autores que se acomoden a las exigencias del concepto de alma castellana que está elaborando. Concepto que no es más que “una construcción literaria e ideológica” que cobra sentido dentro de “un proyecto de nacionalismo liberal, reformista y modernizador que descansa en una ideología castellanófila” (pág. 97).

El capítulo VI lo destina a ilustrar las diferencias estéticas entre Antonio Machado y un Juan Ramón Jiménez que, siempre fiel al simbolismo, no supo comprender que “lo castellano”, que él repudiaba, es más que una simple temática para Machado, pues implica un cambio ideológico radical que abre su poesía a “la vida activa, real, militante”

(pág. 134).

A partir del capítulo VII, donde se documenta la contribución de los artículos de Rosa Chacel a la construcción del “horizonte mitológico del 27 como una unidad homogénea o de grupo” (pág. 151), el 27, bien como grupo, bien representado por alguno de sus integrantes, es el telón de fondo donde se perfilan las diferentes problemáticas lectoras de los restantes trabajos del volumen.

En el capítulo VIII, García examina las lorquianas de Salinas y Alberti para subrayar cómo la lúcida percepción de estos poetas supo identificar y valorar la aportación lorquiana al romancero, que concretan en la fusión de andalucismo, neopopularismo y dramatismo lírico.

La poesía española de la segunda mitad del siglo XX no se entiende sin la lección de Luis Cernuda. Esta evidencia se atestigua en el volumen con tres ensayos donde el poeta de *La realidad y el deseo* es protagonista en mayor o menor medida. El capítulo IX es utilizado para mostrar que la naturaleza romántica del poeta sevillano construye su ideología estética, su “andalucismo nórdico” (pág. 175), a partir de dos lecturas, la de un sur contemplado míticamente y la de los románticos del norte (Hölderlin, Shelley...). En el capítulo XII, el estudio del intercambio epistolar entre Cernuda y Gil de Biedma acredita que no cabe hablar de una influencia del poeta del 27 en el poeta del 50, sino de una “confluencia” (pág. 227) propiciada por el compartido interés en la tradición poética anglosajona. En el capítulo XIV, una meticulosa tarea de historización, al hilo de la lectura de Cernuda que hace Francisco Brines, permite a García desenmascarar los intereses ocultos tras las diversas lecturas que Cernuda ha soportado en las distintas coyunturas históricas y estéticas de la segunda mitad de la pasada centuria.

En el capítulo X, y a modo de posible y recomendable introducción al estudio de la poesía del autor de *Sombra del paraíso*, se analiza la

producción crítica e histórico-literaria que Gerardo Diego dedica a la poesía de su amigo, Vicente Aleixandre.

En el capítulo XI, García comenta los trabajos de Ángel González sobre el 27 a partir de una reflexión del autor de *Áspero mundo*, la de que entre 1925 y 1935 el 27 ocupó “todas las mansiones posibles de la poesía” (pág. 207) creando una gran tradición de la que las generaciones posteriores no pudieron escapar, aunque fuera para negarla, porque todos los modos poéticos del resto de siglo XX estaban ya de algún modo contenidos en ella.

En el capítulo XIII, partiendo de otra evidencia, la de que la lingüisticidad se ha erigido en el elemento definitorio de la literatura, García analiza la lectura puramente lingüística que Alarcos Llorach hace de dos poetas comprometidos, Blas de Otero y Ángel González, poniendo de manifiesto hasta qué punto la noción de compromiso entra en conflicto “con la inmanencia de los análisis que se apoyan en la llamada función poética del lenguaje” (pág. 237).

El capítulo XV, último del volumen, se ocupa de Antonio Carvajal. De entre las múltiples intertextualidades que pueblan el universo poético de las primeras obras de este poeta, García atiende al papel que desempeñan, en *Extravagante jerarquía*, Góngora, Soto de Rojas y, sobre todo, el Aleixandre de *La destrucción y el amor*.

Quizás no sea inadecuado terminar la reseña recordando al Schopenhauer que prevenía sobre la conveniencia de no magnificar el valor de la lectura. La lectura, aducía, desempeña un papel beneficioso como iniciadora, pero se vuelve peligrosa cuando, en lugar de despertarnos a la actividad personal del espíritu, tiende a sustituirla, cuando leer equivale a pensar con un cerebro ajeno y repetir lo pensado por este. De tal peligro queda libre el lector que se adentre en *Los autores como lectores*, pues encontrará un libro que pone en valor su independencia de

criterio, animándole con el propio ejemplo, ya desde las primeras líneas, a enfrentar todo texto desde la saludable distancia que procura el ejercicio de la reflexión crítica.

Blas Macías Aguado  
Universidad de Granada

**EL BALLET ROMÁNTICO  
EN EL TEATRO DEL CIRCO DE MADRID (1842-1850)**

**Laura HORMIGÓN**

(Madrid: Publicaciones de la ADE, 2017, 568 págs.)

Pese a los notables esfuerzos realizados en los últimos años, la investigación escénica, en toda su diversidad y amplitud, sigue siendo una de nuestras muchas asignaturas pendientes. A todo ello contribuye el hecho de que las enseñanzas artísticas superiores, y los centros en que se imparten, vivan de espaldas a la Universidad, considerada en tantas ocasiones como fuente de todo mal. Y ha sido precisamente la Universidad la que ha mantenido vivo el pulso de la investigación escénica, alentando todo tipo de trabajos desde y en las más diversas áreas de conocimiento. Y un buen ejemplo es el trabajo que presentamos, síntesis de una memoria de investigación presentada en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del profesor Víctor Sánchez y calificada con un sobresaliente *cum laude*.

Más allá del trabajo en sí, que comentaremos más adelante, este excelente volumen, junto a la memoria de investigación que lo sustenta, sitúa en primer plano al menos tres cuestiones de especial transcendencia en el momento actual. En primer lugar, pone de manifiesto la posibilidad y la necesidad de la investigación realizada desde la práctica profesional. Su autora, Laura Hormigón, es una bailarina con una trayectoria profesional brillante, reconocible y reconocida, contrastada y contrastable, que en un

momento determinado de su carrera decide combinar trabajo en la escena e indagación histórica para conocer la peripecia más reciente de su disciplina, el ballet clásico, en España, y así en 2010 publica *Marius Petipa en España (1844-1847)*, un estudio sólido, concluyente, documentado, iluminador.

Su autora es muy consciente de que todo campo artístico acaba por conformar varias disciplinas académicas, y cualquier asignatura que figure en un plan de estudios, en tanto que académica, contiene sus propias dimensiones histórica, teórica, metodológica y empírica, y en todo ello han de ser duchos los que se quieran especialistas en la misma, incluidos los profesores que las imparten en escuelas, conservatorios superiores o facultades. Estudiar, analizar y comprender la genealogía de nuestras disciplinas y de sus asignaturas, nos convierte, cuando menos, en profesores menos ignorantes.

En segundo lugar, y a diferencia de otras personas que pretenden llegar al grado de doctor por la puerta de atrás, Laura Hormigón es muy consciente de que el Título de Doctor se obtiene mediante la investigación, y no a través de la acreditación de la creación, y bien podría haberlo intentado pues méritos le sobran. Nuestra bailarina bien podría haber reivindicado, como sugieren tantos creadores en el universo mundo, la acreditación de su carrera profesional como recurso para obtener tal título, pero si así lo hiciese estaría anteponiendo la necesidad de un título a la pasión por el conocimiento, y en sus trabajos ya publicados percibimos que esa pasión es real y posee una fuerza notable. Aquel primer estudio así lo acreditaba. Un caso parecido, por cierto, al de Santiago Auserón Marruedo, conocido compositor e intérprete musical, que no hace tanto obtenía el título de doctor en Filosofía por la misma universidad, con una tesis titulada *Música en los fundamentos del Logos*, con dirección de José Luis Pardo Torio, y con idéntica calificación. En ambos casos se acierta a diferenciar lo que es creación de lo que es investigación, pero en

ambos también destaca el hecho de que la razón última del doctorado en una prueba a la que el sujeto se somete voluntariamente para afirmar su capacidad de conocer, su voluntad de afirmar el logos. En último término, también se muestra y demuestra un conocimiento de las herramientas de la investigación, tan importante para que los nuevos doctores puedan a su vez acompañar el trayecto de nuevos doctorandos. Pues el título de doctor, además de abrir puertas a la carrera docente, también faculta para la dirección de tesis doctorales. Algo que debieran saber los creadores, que confunden, en su interesado trampantojo, creación e investigación.

En tercer lugar, y agradeciendo el apoyo que desde tantas facultades universitarias hemos recibido y reciben quienes optan por una tesis doctoral en torno a alguna disciplina artística, no podemos olvidar el hecho de que uno de los mayores déficits de la investigación escénica es aquella que se vincula directamente con lo que se conoce como investigación aplicada, y que en tantas ocasiones se realiza a partir de la práctica artística y en la práctica artística. Y aquí es donde se echa en falta un mayor compromiso de las Escuelas Superiores de Arte Dramático y de los Conservatorios de Danza, con un campo de investigación notable y en el que debieran ser en estos momentos referencias nacionales e internacionales, también en el desarrollo de proyectos en colaboración directa con las empresas del sector, en muchos casos compañías de teatro o danza, orquestas, teatros y otras entidades del sector. Al carecer de condición universitaria ni las ESAD ni los Conservatorios pueden ser centros de investigación integrados en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología, aunque la normativa vigente se lo exija (una incongruencia más), y no pueden conformar grupos de investigación competitivos en los que promover becas de investigación que permitan el desarrollo de experiencias prácticas desde las que investigar. Y por todo ello muchas personas que se deciden a iniciar su proyecto de tesis doctoral optan por investigaciones con una dimensión histórico-

descriptiva, dadas las dificultades de todo tipo para considerar diseños experimentales centrados en la praxis escénica.

Pero la opción más asentada en la historiografía permite, como bien señala Víctor Sánchez en el prólogo, que el ballet regrese de las sombras de la historia, y en este caso el ballet clásico. Y si la investigación de Laura Hormigón, que ocupa apenas una década, la que va de 1842 a 1850, centrada en un espacio, el Teatro del Circo de Madrid, pero también en un género como el Ballet Romántico, ofrece como resultado un generoso compendio de documentación sabiamente hilvanada, fácil es imaginar todo lo que daría de sí una investigación sistemática del género, para recuperar en toda su complejidad su incorporación, desarrollo y fortuna en nuestra historia escénica, sea en Madrid, Coruña o Sevilla. Una colaboración permanente entre las ESAD y los Conservatorios de Danza, con Facultades y Escuelas universitarias permitiría el desarrollo de programas conjuntos que sin duda incidirían muy positivamente en nuestra convergencia con Europa o América en un campo tan transcendental como la investigación.

Dicho lo cual hemos de destacar que una de las cuestiones que más agradecerá el lector, al adentrarse en este trabajo de Laura Hormigón, es la adecuada organización del conjunto, algo que no siempre se acaba de articular cuando una tesis doctoral se quiere convertir en libro. En sintonía con ese deseo de ordenar y sustentar la exposición con un orden lógico y coherente, la autora comienza por definir su objeto de estudio, esto es, el ballet romántico, explicando sus características, técnica y estilo, y ofreciendo todo tipo de información, especialmente la que se ocupa de destacar los elementos de significación de este género escénico, mostrando algunos títulos emblemáticos, como *La Sylphide* o *Giselle*. Eso permite que el lector se sitúe en la historia del ballet y pueda valorar con mayor conocimiento de causa lo que supone la notable transición que paulatinamente se produce desde el “ballet de acción” hasta el ballet

romántico a finales del siglo XVIII, pero también el importante cambio que genera la irrupción de personajes protagonistas femeninos, lo que implica necesariamente un importante cambio de paradigma que lo afecta todo, desde la música al ornamento, y que Laura Hormigón desgrana en un buen número de páginas, lo que deriva en una magnífica y muy documentada exposición del tal paradigma romántico, en sus orígenes, desarrollo y difusión.

El también llamado “ballet blanco” nace en París, y desde ahí se extiende a otras grandes capitales europeas, como Londres, pero también a Madrid o Barcelona, con lo que resulta pertinente y muy acertado un segundo capítulo en el que se analiza la situación de los teatros en el período considerado, y los modelos aplicados a su funcionamiento y gestión, sin olvidar comentar cuestiones relevantes como la incorporación a los mismos de algunas revoluciones técnicas que tendrán un gran impacto en la concepción y presentación del espectáculo, como pueda ser la iluminación por gas. También se ocupa nuestra autora de la importancia del baile en la sociedad isabelina, y más concretamente de los bailes de salón y sociedad, en los que se entretenía una parte del público que habrá de frecuentar los teatros en los que el ballet triunfaba.

Y uno de esos teatros será el llamado Teatro del Circo, espacio sobre el que se nos ofrece la información suficiente para conocer lo fundamental en su génesis y desarrollo, y entender el alcance de su programación, de la que se presentan las líneas más generales, vinculadas a los diferentes gestores que tendrá entre 1842 y 1850, destacando entre todos ellos José de Salamanca, de quien recibe un barrio de Madrid su actual nombre, poderoso hombre de negocios que no duda en utilizar el teatro como plataforma para su proyección social y política. La historia de los avatares en la gestión de ese y otros teatros, en su programación, y de las idas y venidas de bailarines, bailarinas y maestros de música o coreografía, son también un

buen ejemplo del clima social y político que se vive en España, como se puede comprobar en el relato de la llamada “guerra coreográfica” en la que participan el Marqués de Salamanca y Ramón María Narváez. Además de los avatares de los teatros de la capital, y muy especialmente de los del Teatro del Circo, no olvida la autora analizar con detenimiento su actividad musical, y más concretamente la de las orquestas, que fundamentalmente acompañaban las funciones líricas o de ballet, que de todo se programaba en los teatros. Así sabemos que en 1844 la orquesta del teatro contaba con 59 músicos y el coro con 43 voces, y con ese capital humano entre 1842 y 1950 se representaban también óperas de compositores tan conocidos como Donizetti, Verdi, Rossini o Bellini, entre las que también se incluían no pocos títulos con números bailables.

Con todo ello el lector puede tener una idea precisa, y asentada en evidencias, de todo un conjunto de factores que van a influir de forma decisiva en la programación de ballet en el citado teatro, que ocupará la segunda parte del volumen, en el que se presentan y analizan en sus aspectos más substantivos un total de 15 espectáculos de ballet, comenzando por *La Sífide* o *Gisela* y terminando con obras más realistas como *La Esmeralda*, adaptación de una novela de Víctor Hugo o *Alba Flor la pesarosa*, un popurrí musical ambientado en España. Pero antes de entrar en esa segunda parte, también se nos ofrece un último capítulo en la primera, que resulta especialmente relevante para conocer aspectos especialmente significativos en la historia del teatro y en la incorporación y difusión del ballet romántico. Especial atención merecen el apartado dedicado a la Academia de Baile del Teatro, y a los que fueron sus maestros, un total de 7 entre los que destacaban por su trayectoria Jean Baptiste Barrez y Jean Antoine Petipa. Para completar el conjunto se presentan las trayectorias de bailarinas y bailarines destacados, también en el caso de las formadas en la antedicha Academia.

Tras la primera y segunda parte, llega un capítulo de conclusiones, en el que se realiza un balance de lo que supuso en el desarrollo del ballet en España la breve, aunque intensa, experiencia del Teatro del Circo, y se abren nuevos interrogantes que sin duda alentarán nuevas entregas, materiales e incluso proyectos. También se nos ofrece una abundante bibliografía, aunque muy bien seleccionada, y como colofón varios anexos que incluyen información relevante sobre el período estudiado como puedan ser los integrantes de las compañías de baile del Teatro o la cartelera de los ballets y óperas programadas por temporada. Se agradece además el índice onomástico, muy útil en estudios históricos.

En conclusión, estamos ante un estudio magnífico, presentado de forma brillante y con un estilo muy ameno y divulgativo en el que el rigor conceptual y metodológico no se pierde en ejercicios retóricos. Un ejemplo de buen hacer y de pasión por el conocimiento. Enhorabuena a la autora, al director, al departamento y a la Complutense.

Manuel F. Vieites



**CARMEN MARTÍN GAITE.**  
**EL JUEGO DE LA VIDA Y LA LITERATURA**

**José JURADO MORALES**

(Madrid: Visor Libros, 2018, 256 págs.)

La vida de un investigador se resume al cabo en unas cuantas pocas fidelidades (como dijera Borges del mundo y sus imprecisiones) y el caso del libro que nos ocupa es en efecto la muestra de una fidelidad intelectual.

En el prefacio, de *Carmen Martín Gaité: de la vida a la literatura*, su autor explica la génesis profunda de esta obra que, usando el mismo título del capítulo y añadiéndole un toque cervantino, bien podría ser “De cómo la literatura de Carmen Martín Gaité llegó a la vida de su crítico”, pues de manera sincera José Jurado Morales nos relata cómo todo empezó con la lectura de *Entre visillos* en sus años universitarios y cómo a partir de ese descubrimiento siguió el de toda su obra, no falta de deslumbramiento (“*Retahílas*, que tengo como una de mis novelas españolas predilectas de la segunda mitad del siglo XX”, p. 11). La lectura continuada fue acompañada de estudios notables entre los que se cuentan dos monografías imprescindibles ya para el estudio de la autora: *Del testimonio al intimismo: Los cuentos de Carmen Martín Gaité* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001) y, en especial, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)* (Madrid: Gredos, 2003, colección *Biblioteca Románica Hispánica*). El libro que reseñamos es el fruto de los quehaceres colaterales del autor

durante cerca de dos décadas —el texto más antiguo se remonta a 1994, el más reciente está fechado en 2011—: sus conferencias, artículos y capítulos de libros en torno a Martín Gaité, también algún inédito, un material disperso y muchas veces inencontrable, que se presenta ahora de manera unificada. No se trata, sin embargo, de la mirada hacia atrás del estudioso ya avezado y complaciente, el prefacio y las notas (donde se informa de la procedencia y fecha de cada entrada) nos permiten ver al escritor que dialoga con su propio hacer.

El prefacio contiene la tesis esencial, el blanco al que parecen apuntar todos los capítulos del libro y que justifican su título: “Los afanes mayúsculos de Carmen Martín Gaité se condensan en las ideas de vivir y escribir: vivió para escribir y escribió para sentir que vivía. Y lo hacía a sabiendas del sentido lúdico de la vida y la literatura, por más que una y otra se empeñaran en recordarle la matriz trágica de su existencia” (p. 12).

El autor ha agrupado el conjunto de trabajos (un total de catorce) en seis bloques que, partiendo del componente autobiográfico, atienden a los distintos géneros que cultivó la escritora, siguiendo también un criterio cronológico. La mayoría de la crítica ha subrayado la importancia de lo autobiográfico en la obra de Carmen Martín Gaité, rasgo avalado también por la propia escritora. Parece, pues, justificado y coherente que el primer bloque, “El fundamento autobiográfico”, se dedique precisamente a abordar este aspecto; los tres ensayos que lo integran constituyen de alguna forma una puerta de entrada a su biografía. El primero de ellos, “Tentativas autobiográficas”, se centra en su obra novelística, valorando la permeabilidad de esta a la experiencia vital. Jurado Morales entiende aquí el autobiografismo como una forma de autoconocimiento y como fuente de inspiración esencial, que evidencia, no obstante, cierta dificultad de la autora para incorporar otros motivos narrativos ajenos a su propia individualidad. En “Experiencia vital y escritura poética” este análisis

se lleva a un terrero menos conocido y estudiado de la salmantina, el de su poesía. La escritura poética representará para la autora una manera de explorar su yo más íntimo y un lugar de escritura al que acudir “en momentos cruciales de empantanamiento creativo, flaqueza anímica, incompreensión o desconcierto” (p. 14). Pero, al margen de este papel consolatorio, un poemario como *Después de todo. Poesía a rachas* puede leerse como un *itinerarium vitae*, un recorrido vital y literario, según muestra el autor. Este primer bloque se cierra con el ensayo “Un viaje a *El cuarto de atrás*”, donde José Jurado estudia una de las obras cumbres de su narrativa, junto con *Retahílas*, que le hizo merecedora del Premio Nacional de Literatura en 1978. En este caso, la tesis del autor es que, bajo la aparente facilidad y claridad de la novela, se esconde un complejo entramado donde se entrecruzan diversos abordajes narrativos: la literatura de memorias, la autobiográfica, el realismo, lo fantástico, la metaficción y la metaliteratura, todo ello sobre la urdimbre de lo vital.

Bajo el rótulo “Amistad y literatura: Ignacio Aldecoa”, el segundo bloque, encontramos dos trabajos dedicados a la amistad que unió a Martín Gaité con el autor de *El fulgor y la sangre*. En el primero, basándose en los testimonios de la propia escritora, como las conferencias agrupadas en *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994), Jurado sintetiza y analiza sus contenidos para hacer ver cómo la evocación que hace la autora de su relación con Aldecoa, el amigo que más le influyó, sirven para iluminar su propia vida y el comienzo de su carrera literaria. En el segundo trabajo, el autor completa el rastreo de esta amistad haciendo un trazado de su recorrido desde que se conocieron en 1943 hasta la muerte de la autora en 2003.

El tercer bloque, “Etapas de aprendizaje: cuentos del medio siglo”, está dedicado a los cuentos de Martín Gaité. Tomando prestado un título que la autora dedicara a Jesús Fernández Santos, Jurado trata en esta

sección sobre sus comienzos como escritora de cuentos, que se remonta a 1953, según se estudia en “*Un día de libertad*, primer cuento de Martín Gaité”. Este primer relato muestra, según el autor, rasgos definidores de toda su obra y característicos de la narrativa del medio siglo, además de influencias foráneas comunes a su generación: Camus, Sartre o Kafka. El segundo texto de este apartado, “Algo más que cuentos de mujeres”, viene a rebatir amistosamente las palabras de la autora en el prólogo de sus *Cuentos completos*, donde consideraba que un título alternativo podría haber sido “Cuentos de mujeres”. Aun siendo irrefutable la posición nuclear de la mujer en su narrativa breve, para Jurado, los cuentos de Martín Gaité trascienden esa lectura exclusivamente femenina en tanto que sus personajes se convierten en testimonio de toda una sociedad, revelan pulsiones comunes a los españoles de la España del medio siglo.

“El arte de pensar”, en diálogo con el artículo que Jordi Gracia dedicara a la autora en la revista *Turia*, es el cuarto bloque del libro, que se centra en su amplia obra de reflexión y ensayo. Cuatro aspectos de interés para la autora se abordan en esta parte: la figura del lector y su relación “cómplice” (como también diría Julio Cortázar) con el autor en “La entrada en el castillo: una poética del lector”; la vivencia de la temporalidad y el análisis de los marcos temporales en su narrativa y ensayística en “Vivir el tiempo”; su atracción por el siglo XVIII en “Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España*”, que es también un estudio de su famoso ensayo, centrado en cuatro aspectos cruciales de su creación: la lengua, la comunicación, la libertad y la mujer; y la esencia ensayística de su narrativa en “La narrativa de Martín Gaité o la esencia misma del ensayo”.

A dos de las últimas novelas publicadas por la autora, *Lo raro es vivir* (1996) y *Los parentescos* (2001), se dedica el quinto bloque, “Las novelas de la supervivencia”. Jurado hace suya la idea de José-

Carlos Mainer de que Martín Gaité en el fin de siglo escribía como una “sobreviviente” (abatida por la muerte de su hija en 1985, que se sumaba a la ya lejana pérdida de su primer hijo en 1955) para acometer una lectura existencialista de *Lo raro es vivir* en uno de los dos ensayos que conforman esta parte. En “Mundo interior y sociedad posmoderna”, por último, aborda el estudio de *Los parentescos*, novela escrita durante la enfermedad final y publicada de forma incompleta y póstuma. José Jurado viene a señalar cómo hasta en su obra postrera se mantienen dos constantes de su narrativa: la representación del individuo de la sociedad posmoderna y la defensa del mundo interior.

El sexto y último bloque, “Texto sobre texto”, nos regala una completísima bibliografía comentada sobre la escritora, organizada en apartados.

En definitiva, el libro que reseñamos, aunque procedente de odres viejos, supone una aportación novedosa al estudio de la vida y obra de Carmen Martín Gaité, por su tratamiento, siempre riguroso, de temas más laterales en relación con la autora, bajo la consigna de la mezcla inherente que hay en su escritura de vida y literatura, entendida esta también como juego, en el sentido lúdico que Johan Huizinga atribuía a la *poiesis*, que “nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa”. El libro viene a completar la amplia bibliografía de su autor, uno de los mejores conocedores de la obra de Martín Gaité, que nos regala con esta entrega también su propia historia.

Nieves Vázquez Recio  
Universidad de Cádiz



**CARTOGRAFÍA LITERARIA .  
EN HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO**

**Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.)**

(Madrid: Visor Libros, 2018, 1234 págs.)

Según el *DRAE*, *cartografía* es el arte de trazar mapas geográficos y arte es el de los profesores e investigadores del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales para realizar este mapa sobre la valiosa y vasta trayectoria del profesor José Romera Castillo, de cuyo homenaje forma parte este volumen.

Esta *Cartografía literaria* —junto con *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo y Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*— forma parte del magno homenaje al profesor con motivo de su jubilación y el inicio de su período de emeritez como catedrático de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. En el "Preámbulo" se da cuenta de la génesis de esta celebración y del ingente trabajo de recopilación, organización de colaboraciones y canalización de reconocimientos, así como de la organización del homenaje presencial<sup>1</sup> en

---

<sup>1</sup>En la web del Centro de investigación hay un apartado con todas las fases del "Homenaje al profesor José Romera Castillo": <https://www2.uned.es/centro-investigacion->

el XXVII Seminario Internacional SELITEN@T *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, que tuvo lugar del 20 al 22 de junio de 2018.

El volumen del que ahora me ocupo se organiza en dos partes, la primera de las cuales, aparte del citado preámbulo y del *curriculum vitae* general del profesor, incluye testimonios de amistad (*de amicitia*) y *laudationes* (encabezada por la excelente de Evangelina Rodríguez Cuadros —*laudatio* general—), realizadas en el marco del XXVII Seminario Internacional del SELITEN@T, por parte de personalidades destacadas del mundo de la cultura (Luis Alonso de Santos —por el teatro—, Luis García Montero —por la poesía—, Clara Sánchez —por la novela— y Chus Visor —por el mundo editorial— y el ámbito universitario (rector de la UNED, Alejandro Tiana; Ricardo Mairal, vicerrector primero; Isabelle Reck, por las universidades; y Miguel Ángel Pérez Priego, por la UNED), dentro de los que destaca el testimonio de adhesión del director de la Real Academia Española, el profesor Darío Villanueva. Cierra esta primera parte la intervención del propio José Romera Castillo, “*Meus esse gratas semper*”, quien —tras agradecer emocionado las *laudationes* recibidas— destacó la creación del premio de investigación filológica que llevará su nombre, así como la numerosa participación en el homenaje de 232 personas y 40 instituciones de todo el mundo.

En la segunda parte, titulada precisamente “Cartografía literaria” —tras los poemas expresamente dedicados al profesor Romera por los poetas Antonio Carvajal, Jenaro Talens y Javier Huerta—, se consignan, en tres apartados, las publicaciones del profesor sobre semiótica —comentadas por José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, quien destaca el carácter pionero e innovador del homenajeado—; sobre literatura de todas las épocas y estilos

---

*SELITEN@T/h'20/0omenaje\_jose\_romera.html*. Un resumen puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b50cc54b1111fee098b4567> [28/10/2018].

—por Francisco Gutiérrez Carbajo, con gran exhaustividad y precisión—; y finalmente, sobre la enseñanza de la lengua y la literatura —disciplina didáctica dignificada por José Romera, como destaca José Rienda Polo—. Unas muy esclarecedoras teselas que proporcionan un retrato del excelente investigador y docente, el profesor José Romera Castillo (la *laudatio* sobre el teatro, realizada por César Oliva, aparecerá en el volumen segundo del homenaje: *Cartografía teatral*, que se publica en la misma editorial).

A partir de ahí, la “Cartografía literaria” se adentra por las parcelas literarias por las que ha transitado José Romera Castillo y que han servido de punto de partida para los trabajos de diferentes investigadores de todas partes del mundo (cuya relación de nacionalidades puede verse en el apéndice del Preámbulo). Así, esta “Cartografía” aparece dividida en “Escritura autobiográfica”, “Literatura española”, “Literatura hispanoamericana”, “Otros ámbitos”, “Literatura y cine” y “Aspectos teóricos”.

En torno a la escritura (auto)biográfica cobran especial relevancia las cartas, a través de las que se descubren hitos en la vida de escritores como los de Gerardo Diego en México, que estudia Francisco Díez de Revenga, o Luis Cernuda en los Ángeles, según José Teruel Benavente; el momento de conversión al cristianismo del novelista dieciochesco Armando Palacio Valdés, explicado por Ana María Freire López; o el encarcelamiento de Agustín de Figueroa, que está en el origen de su “biografía extrema”, en palabras de Fernando Durán López. Por otro lado, la correspondencia testimonia relaciones personales fructíferas, como la que existían entre las intelectuales María Moliner y María Brey, analizadas por la prestigiosa Aurora Egido, de la Real Academia Española; o de la correspondencia juvenil de Borges con Unamuno o Macedonio Fernández, que revela su compleja relación con el ultraísmo español o sus preocupaciones filosóficas y literarias, según Teodosio Fernández; más evidente, no obstante, parece la vinculación de Borges con Valente, como desvela Marcela Romano.

Otro tipo de relaciones son las del mecenazgo al que se refiere Trevor J. Danson, tan necesario en el siglo XVII (entre el poeta Bocángel y el duque de Sessa), como como en el XX, como revela el extenso epistolario de la poeta cordobesa, Concha Lagos, analizado por Blas Sánchez Dueñas, uno de cuyos temas es la preocupación de las poetisas del medio siglo por la minusvaloración y ninguneo de su producción literaria. La citada poeta también mantuvo correspondencia con María Romano Colangeli, autora de la antología *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, estudiada por María Payeras, para cuya confección intercambió cartas, además, con Concha Méndez y Carmen Conde, donde expresa su rigor filológico y su abierta postura feminista.

Pasamos de la literatura epistolar a artículos, sobre otras modalidades autobiográficas, como los de Camilo José Cela, analizados por Adolfo Sotelo Vázquez, que reflejan la faceta de pintor del premio Nobel; o comentarios subjetivos sobre escritores clásicos a partir de retratos en “Artistas imperfectos” (1990), de Javier Marías, como explica Enrique Serrano Asenjo. Relaciones o deudas artísticas también revelan las memorias de Antonio Martínez Sarrión, *Jazz y días de lluvia* (2002), analizadas rigurosamente por Francisco Díaz de Castro; o el volumen de Félix Grande, a cuya *Biografía*, como denomina a su poesía, se dedica Juan José Lanz, de la que destaca la mezcla con la historia.

Por último, en el límite entre lo biográfico y la ficción, se encuentran la novela ficticiamente autobiográfica, como la denomina Carmen Valcárcel, *Escenas de cine mudo*, de Julio Llamazares; las biografías de artistas imaginarios de Daniel Guebel, Patricio Pron y Álvaro Bisama, que estudia Rosa Pellicer; el autobiografismo de la llamada por Fernando Romera Galán, “poesía pixelada”, que triunfa en redes sociales; y finalmente, incluyendo la génesis de la obra dentro de la propia obra y emparentado con el *Bestiario*, de Cortázar, Jesús Rubio Jiménez nos

habla de *Paso del unicornio* (1956), de Daniel Devoto. Cerrando esta sección, Francisco Abad Nebot, compañero en la Universidad de Granada del homenajeado, recorre brevemente las biografías de dos profesores que compartieron ambos y les influyeron decisivamente: Manuel Alvar y Emilio Orozco.

El apartado “Literatura española” es el segundo más extenso y se compone de quince trabajos que ofrecen tanto un acercamiento inusitado a textos canónicos desde la Edad Media hasta nuestros días, como propuestas de acercamiento a textos menos estudiados. En el primer caso, encontramos la propuesta de Alicia Yllera de comparar el *exemplum* de la disputa por signos en Juan Ruiz y en Rabelais; el trabajo de Julián Bravo Vega sobre el Tratado VI del *Lazarillo*, descubriendo nuevos significados paródicos y burlescos a la luz del análisis bajtiniano; el de Rosa Navarro Durán, que descubre en la égloga II de Garcilaso de la Vega un episodio de homenaje y alabanza a la casa de Alba; Jacques Joret y Antonio Chicharro comentan sobre el Quijote: el primero, subrayando el interés del hidalgo por el teatro y la reelaboración de este personaje por García Márquez; el segundo, señalando cómo la historia es el sustrato del discurso sobre la Edad de Oro; Alicia de Gregorio Cabellos ilustra con “La corrección” y “Dimòni”, de Blasco Ibáñez, la crítica social naturalista. Ya en el siglo XX y hasta nuestros días, José María Balcells nos descubre significados cosmopolitas de la temprana poesía de Miguel Hernández en el tema de China; y José Enrique Martínez averigua los mecanismos metafóricos detrás de los que se esconde la ciudad de León en cinco novelas de Luis Mateo Díez.

Por otra parte, contamos con propuestas de valoración de textos no canónicos, como la de Juan Varo Zafra, quien analiza el manual de cortesanía, *Galateo español* (s. XVI), de Lucas Gracián Dantisco; Richard A. Cardwell se pregunta si Nicolás María López con *Tristeza andaluza* podría

considerarse el primer modernista; Ángela Ena Bordonada nos descubre un relato lésbico de 1907: *Carnestoltes*, de Caterina Albert-Víctor Catalá; Epicteto Díaz Navarro habla de la subjetividad de los protagonistas de las novelas históricas de Jesús Fernández Santos, *Extramuros* (1978) y *Cabrera* (1981); Julio Neira se centra en la poesía del siglo xx para llamar la atención sobre las circunstancias históricas que rodean la labor ecdótica; ya en nuestro siglo, María Pilar Celma Valero recalca en los referentes naturales (naturalezas vivas y *muertas*) de la poesía de Antonio Carvajal; y María Caterina Ruta analiza la última poesía inédita de José Manuel Megías.

Los once artículos que componen el apartado de “Literatura hispanoamericana” comienzan desde las crónicas de la Conquista, esto es *Diario de abordo*, de Colón y las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés, comparadas por Blanca López Mariscal, para saltar al siglo xx, hasta el cuestionamiento que hace Azuela de la Revolución Mexicana, analizado por Antonio Lorente Medina; al desvelamiento de los mecanismos constructivos de los personajes en la poesía del poeta peruano José María Eguren, según José R. Valles Calatrava; los hipotextos o intertextos que subyacen al *Poema de los dones*, de Borges, por el poeta Jaime Siles; el “Manuscrito hallado junto a una mano” y “Continuidad de los parques”, ambos de Cortázar, analizados por Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán y Rafael Villar Muñoz, respectivamente; las ideas sobre Lingüística en la obra de Arturo Uslar Pietri, por Francisco Javier Pérez; *El espejo y la ventana*, de Adalberto Ortiz, como representante de la novela ecuatoriana de los 50, por Jaime José Martínez Martín; el paralelismo entre el mexicano Padre Mier y el cubano Reinaldo Arenas, quien eligió al primero como inspiración de una de sus novelas, por Domenico Antonio Cusato; el análisis de los microrrelatos del argentino Raúl Brasca, por Fernando Valls; y la reivindicación del ensayo latinoamericano, por Genara Pulido

Tirado.

En “Otros ámbitos”, José María Micó publica una nueva traducción del último canto de la *Comedia* de Dante; Perfecto E. Cuadrado reivindica la identidad propia del movimiento surrealista en Portugal; y Manuel Ansensi Pérez analiza el concepto de *silogismo* y *modelo de mundo* en *Everyman*, de Philip Roth.

“Literatura y cine”, como el resto de secciones, nos descubre aspectos concretos y desconocidos sobre la relación entre estas dos disciplinas. Comienza por el estudio de Carlos Alvar sobre la aparición de los Cardenio y Lucinda del *Quijote* en tres películas de cine mudo; Enrique Rubio Cremades compara *El escándalo* (1875), de Alarcón con la adaptación al cine de Sáenz de Heredia (1943); José Manuel González Herrán estudia el guion que Mario Camus realizó para la adaptación de *Fortunata y Jacinta* a la serie de RTVE; y José Luis Castro de Paz rastrea las fuentes de *Calabuch*, de Berlanga.

En el último apartado titulado “Aspectos teóricos” se incide en la necesidad de adaptar las disciplinas teóricas para el estudio de la literatura a la era tecnológica y a los nuevos avances. Así, Leonardo Romero Tobar analiza la presencia del paisaje y la geografía peninsular —refiriéndose a España y Portugal— en algunos ejemplos de literatura de los siglos xix y xx; Luis Beltrán Almería explora la categoría estética de *lo grotesco* aportando nuevas perspectivas en torno a este debate; Virgilio Tortosa reflexiona sobre las expectativas de la literatura comparada en el siglo xxi a la luz de las nuevas circunstancias históricas y sociales; del mismo modo, Manuel Ángel Vázquez Medel propone unos nuevos planteamientos para la semiótica del siglo xxi que tenga en cuenta los avances en neurociencias y los conceptos de relatividad gnoseológica; Miguel Ángel Garrido Gallardo presenta el *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI)*, finalizado en 2015; José Manuel Lucía Megías reflexiona sobre

la necesidad de sumar rigor filológico a la edición y difusión digital que se practica en el nuevo siglo; y José Domínguez Caparrós analiza la métrica irregular y versolibrista de “Voz sin pérdida”, de Claudio Rodríguez, como una tendencia en la poesía actual.

El tomo culmina con el listado de publicaciones del SELITEN@T y la *tabula gratulatoria* que pone de manifiesto la relación de personalidades del mundo de la cultura que expresaron su admiración y reconocimiento público al profesor, así como su deseo de colaborar en este volumen a partir de la convocatoria abierta, lo que demuestra el interés que despierta y la maestría que desempeña José Romera Castillo en el panorama cultural, y dentro del hispanismo internacional, donde ejerce una influencia indiscutible y por donde es imposible transitar sin tomarlo como referencia.

Pilar Jódar Peinado  
Academia de las Artes Escénicas de España

## EL HILO DEL AIRE. ESTUDIOS SOBRE ANTONIO COLINAS

Armando LÓPEZ CASTRO

(León: Área de Publicaciones de la Universidad de León,  
2017, 323 págs.)

La última publicación del Catedrático de Literatura Española de la Universidad de León Armando López Castro reúne una serie de ensayos sobre la poética de Antonio Colinas, elaborados durante los últimos años. La singularidad analítica del conjunto, caracterizada por el uso poético del lenguaje de López Castro ayuda a comprender aún mejor la trayectoria literaria del poeta leonés.

Encabeza *El hilo del aire* un interesante prólogo que engarza, de manera única, la vida y la poesía de Antonio Colinas. Le sigue un primer ensayo, titulado “Antonio Colinas: la palabra, lugar de la revelación”, que proporciona un estudio general de la obra del poeta tomando como punto de partida el momento revelador. Así, por ejemplo, en *Preludios a una noche total*, la unidad cósmica del amor original es el centro generador del conjunto. Si para Colinas la poesía es el camino que rompe los límites de cualquier frontera en busca de claridad, no es difícil percibir la continuidad de un proceso poético. De este modo, en *Sepulcro en Tarquinia* se propone un alto juego de escritura en el que se pone la de manifiesto la constante relación secreta de los opuestos. Y esta visión se corrobora en poemarios posteriores, como *En lo oscuro*, libro de transición entre *Astrolabio* y *Noche*

*más allá de la noche*. A este principio de expansión obedece también *Libro de la mansedumbre* e incluso pertenecen a esta visión obras en prosa, como el conocido *Tratado de armonía* y *Sobre la vida nueva*.

El segundo ensayo, titulado “El hilo musical en la escritura de Antonio Colinas” se ocupa de la teoría de las correspondencias entre la música y la poesía en la obra del autor leonés. Dado el carácter plástico de la música, no sorprende la evolución paralela entre ambas artes, y tampoco su fusión. Este sentimiento dual recorre la poética de Colinas, cuyos poemas permiten ver un continuo diálogo entre las mencionadas disciplinas. Su discurso poético manifiesta un claro vitalismo surgido de un impulso de la identificación, por ejemplo, con la música de Bach y la reflexión moral sobre el mundo contemporáneo. La voz revelada en la música, se muestra, de manera excepcional, en obras como *Noche más allá de la noche* o *Jardín de Orfeo*, donde la luz epistémica, acoplándose a la música, le sirve a Colinas como rescate de la verdad a través de la palabra poética.

Se centra “La presencia de la voz”, el tercero de los estudios, en el diálogo entre el poeta y el receptor. La voz es la encargada de recorrer la distancia entre ambos y, en consecuencia, la de un poeta tiene que ser única. En este apartado López Castro analiza minuciosamente la evolución de la trayectoria poética de Antonio Colinas. Si bien cierto sector de la crítica ha definido al poeta de La Bañeza como un “novísimo independiente”, López Castro observa acertadamente que han pasado por alto sus dos grandes aportaciones a la poesía española contemporánea: la fusión de vida y poesía, percibida como metamorfosis, y el sentido del ritmo, elemento clave en la poética de Colinas. Así, el yo poético coliniano se descubre en el tú receptor y juntos forman una sola unidad, un lenguaje compartido.

Le sigue el capítulo “El sueño verde de la naturaleza”, en el que López Castro demuestra cómo Antonio Colinas bebe de numerosas

tradiciones, tanto occidentales como orientales, para entablar un diálogo con la naturaleza que le es propia. Para el poeta, la contemplación de la naturaleza va siempre ligada a un sentimiento unitario de la realidad, que impone sus ritmos y referencias. Dicho diálogo, que es simultáneamente experiencia y reflexión, resulta evidente en numerosos poemarios del autor y subraya siempre ese rito de asimilación inherente a la tierra, sustancia cardinal de la vida. Por ello, esa característica complicidad lúdica con la naturaleza es lo que capacita a Colinas para percibir la totalidad gnoseológica humana.

“La copa del amor” es un texto que se ocupa de la temática amorosa y erótica en la producción poética de Colinas, vértebra principal de su obra. En efecto, la experiencia erótica y la experiencia poética se entrelazan en la escritura de Antonio Colinas, formando un todo inseparable. Esa unión es posible, defiende López Castro, porque es fruto de la mirada, que anula la distancia entre el hombre y el cosmos, reduciendo la dispersión a la unidad. Por su parte, la aparición de la mujer en la poética de Colinas significa la aparición de un tiempo sagrado, cuyo cuerpo se confunde con el de la escritura. Pero el poeta va más allá del símbolo femenino y liga asimismo la poesía al encuentro con la naturaleza, aportando así una visión trascendente de la realidad.

Son precisamente los símbolos los que ocupan el análisis del sexto ensayo, titulado “Por un bosque de símbolos”. Desde sus comienzos, la mirada poética de Antonio Colinas se ha sentido inclinada hacia la creación de símbolos, revelando así lo no manifiesto y convirtiendo la palabra en fundamento de lo que permanece. El símbolo se presenta en Colinas como el resultado de una visión cósmica, donde el lenguaje existe para enseñar la plenitud del vacío. Transitan el estudio de López Castro un nutrido grupo de ejemplos, desde los más conocidos hasta los más inexplorados, como la luz, las piedras, el fuego, la noche, los laberintos, la metaescritura y los

distintos elementos de la naturaleza –el bosque, la lechuza, las encinas, el agua...–.

El silencio es uno de los componentes más característicos de la poética coliniana, pues allí comienza y reside la revelación. En “Antonio Colinas: el lenguaje del silencio”, López Castro observa, de manera especialmente aguda, cómo el silencio, en poesía, es, paradójicamente, presencia de la apertura y manifestación de un contenido. Mediante el silencio, Antonio Colinas se libera de toda servidumbre y afirma su individualidad; una muda invitación a la escucha que responde a una dialéctica nunca resuelta, rasgo esencial de la poética de Colinas. A ese territorio de lo inesperado, donde el resto de los lenguajes no alcanza, llega la poesía de Antonio Colinas, cuya forma de expresión da un novedoso y renovador sentido al silencio, a modo de trascendental epifanía.

En el octavo capítulo, titulado “El pensamiento poético de Antonio Colinas”, el profesor de la Universidad de León, amparado por las declaraciones del poeta bañezano, traza un singular recorrido humanístico por la poética coliniana. La influencia de algunos de los poetas españoles más conocidos, como Unamuno, Machado y Cernuda, así como la de los pensadores próximos a la poesía, como Heidegger y Zambrano, resulta evidente en la poesía de Colinas. Proporciona López Castro un amplio catálogo de influencias, relaciones, conexiones y diálogos que van desde los poetas clásicos hasta los filósofos más contemporáneos. Dispuesto a modo de singular cartografía, este apartado revela novedosas e interesantes propuestas para investigaciones comparadas.

Guarda también una estrecha relación con el siguiente capítulo, el final, que lleva por nombre “La actitud humanista de Antonio Colinas”. Como una biografía sostenida por afinidades amistosas y estéticas, López Castro muestra la fecunda convivencia de Colinas con otros autores y disciplinas. Esta sensibilidad hacia las Humanidades no disminuye con

el paso del tiempo, sino que ampliamente se acrecenta, ya que Antonio Colinas ha defendido siempre la raíz poética de su escritura, de las que participan sus restantes facetas: la de narrador, la de ensayista, la de traductor y la de crítico literario. Pues, en definitiva, todas ellas suponen una inmersión en la gran materia del mundo.

Corona *El hilo de la luz* un fascinante epílogo titulado “Bajo el signo de Orfeo”, donde López Castro no titubea al colocar a Antonio Colinas en la estela órfica del vacío. Ilustrado con numerosos comentarios de poemas, López Castro demuestra cómo el mito de Orfeo aparece y reaparece constantemente en la poesía del autor bañezano. Por todo ello, *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas* es un necesario monográfico destinado a perdurar no solo entre los críticos e investigadores dedicados al poeta galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, sino también en la memoria de todos aquellos lectores que se acerquen a él. El legado del poeta leonés reverbera una gran variedad de temas y actitudes sobre la palabra poética, del que da buena cuenta este volumen, que se erige como símbolo del cosmos íntegro. Haciendo posible la analogía hermenéutica, *El hilo del aire* recoge esa poética tan característica de Antonio Colinas: la poética del respirar, del latido abierto al alma del mundo.

Sergio Fernández Martínez  
Universidad de León



## HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE IMAGEN PARA LA LECTURA DE LA POESÍA VANGUARDISTA ESPAÑOLA

Eva María MARTÍNEZ MORENO

(Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017, 321 págs.)

Eva M.<sup>a</sup> Martínez Moreno (Profesora Asociada de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Córdoba) nos presenta en este libro un novedoso procedimiento para la lectura y la interpretación de los textos de la primera vanguardia española, basándose en una original concepción de la imagen vanguardista (a la que denomina *fenoimagen*), la cual se articula doblemente (de manera visual-perceptiva e inteligible-racional) tanto en el proceso de creación del artista como en el de recepción. De hecho, el método de lectura se muestra válido para las diferentes corrientes que integran las primeras vanguardias, pues la *fenoimagen* esbozada por la autora sirve de eje vertebrador para todas ellas, con lo que solo se diferencian en la distinta frecuencia de los mecanismos de cohesión y disposición empleados en cada *-ismo*. Este enfoque también supone un nuevo hallazgo, ya que establece de manera precisa las fases de creación fenomenológica de la imagen y las de recepción de la misma (fases que son paralelas), además de plantear un método estratificado de lectura detallado, que nos conducirá como lectores a realizar una interpretación de las distintas obras, pero siempre basándose en el análisis riguroso del texto.

Este libro, tesis doctoral de Eva M.<sup>a</sup> Martínez Moreno, dirigida por M<sup>a</sup> Ángeles Herмосilla Álvarez, toma como punto de partida el artículo de esta última publicado en el n<sup>o</sup> 25 de la revista *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* con el título “Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser”, y de acuerdo con el término *fenoimagen* de Gontier, quien lo emplea con el significado de “construcción de la máscara”, en su estudio sobre fotografía “L’image blanche” (p. 73). En este estudio, Eva M<sup>a</sup> Martínez le da un sentido completamente diferente al término.

De manera sistemática y científica, la autora va conduciéndonos a sus conclusiones poco a poco y ordenadamente. Por ello, se comienza por la fundamentación teórica de esta nueva categoría de imagen, se sigue con los procesos que rigen su creación y recepción, con el análisis y las características fundamentales de la *fenoimagen*, para finalizar la obra con la aplicación práctica de toda la teoría al análisis y la interpretación de una serie de textos representativos de las diferentes vanguardias (futurismo, cubismo-creacionismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo).

En la primera parte (“La imagen en las vanguardias, su sentido visual, nueva categoría y fundamentación teórica”) se ponen las bases teóricas, mediante la justificación y la argumentación de la existencia de esta hasta ahora inédita categoría de imagen. La *fenoimagen*, recibe este nombre porque consiste en una imagen concebida por la mente del poeta según las experiencias, percepciones y vivencias anteriores, por lo que es heredera de la fenomenología de Husserl, quien postula que la verdadera realidad reside en el pensamiento humano y que su mirada sobre el mundo no es inocente, al estar condicionada por su concepción de este. Además, en las primeras vanguardias la expresión plástica y la poética se unen en la imagen, la cual se convierte en un fin para el artista. De ahí que se rompa con la separación de las artes que sustentaba Lessing en su *Laocoonte*.

A esto hay que añadir que la imagen surge al mismo tiempo que se experimenta mentalmente, por lo que se podrá hablar de una simultaneidad visual e intelectual. Pero esta simultaneidad no solo se da en el autor en el momento de su creación, dado que también el receptor experimenta (como aclara la autora) una vivencia en su interpretación de la imagen. Así, la lectura deviene una “experiencia vivida” y el lector recorre la doble vía citada (de la visión al pensamiento y viceversa) mediante el par esquema-corrección, como propone E. Gombrich.

Por consiguiente, la poesía de vanguardia implica otro modo de escritura, que necesita de una lectura diferente, basada en la participación activa del receptor para construir el sentido de las obras. El lector ya no es pasivo, como lo era en la representación imitativa de la naturaleza. Y, en consecuencia, el nuevo planteamiento artístico no consiste en un cambio del tema, sino de la visión, con lo que se produce una imbricación de lo externo e interno, lo móvil y estático, la subjetividad y la objetividad, lo sensible y lo cognitivo.

Y para que el receptor tenga que detenerse en la obra y poner todo su esfuerzo en la decodificación de esta, el creador debe complicar la imagen. Por ello, según Breton, debe haber dificultades para la comprensión. Es decir, la obra tiene que ser la derrota del intelecto y esa es la causa de que se aumente la densidad de la información y la plurisignificación, y de que se deforme la imagen. Como dice Puelles Romero, se busca impresionar al receptor, producir un extrañamiento, en la línea defendida por el Formalismo ruso. Asimismo, se persigue que la creación y la recepción sean formas de conocimiento, porque en ambas actividades actúa la intuición como mecanismo de liberación del inconsciente, de manera que al crear (también el lector crea con su interpretación) se produzca “un incremento de conciencia”.

Por lo dicho, para la autora es evidente la relación de la idea que

del arte tienen los autores vanguardistas con la Estética de la Recepción de W. Iser, pues en esta teoría el receptor también debe configurar el sentido de la obra, sentido que variará de un lector a otro. Esta idea de la imagen y su ambigüedad nos remite a la Gestalt y a su teoría del fondo y la forma, que van intercambiándose en ese vaivén de la sensación visual a la palabra y de lo verbal a lo visual, lo que recuerda mucho al círculo hermenéutico de Schleiermacher.

Continuando con su teoría de la *fenoimagen*, Eva M.<sup>a</sup> Martínez nos presenta esta última en su función plástica o gráfica (en consonancia con la disposición pictórica del poema), en contraposición a la imagen clásica, de función imitadora. Esto explica que la metáfora cobre tanta importancia en estas corrientes poéticas, metáfora que tenderá a la eliminación de las analogías, para quedarse solamente con los segundos términos. Nos encontramos, pues, con la metáfora viva (lo que nos recuerda de manera significativa el título de Ricoeur), por lo que la actitud lectora no puede reducirse a una interpretación meramente retórica, y se asemeja en su construcción a la actividad de la meditación, puesto que se generan visiones con la imaginación, que van de lo particular a lo general, al todo del poema.

La segunda parte del libro (“Propuesta terminológica, enfoque lector y ontología de la imagen vanguardista”) se divide en tres secciones como su mismo título indica. En la primera sección se caracteriza en detalle la *fenoimagen* vanguardista, la cual recibe dicho nombre, pues los creadores de esta corriente captan fenómenos, o sea, manifestaciones de su conciencia. Esa es la causa de que Huidobro diga en su manifiesto “El Creacionismo” que el “poema creado” es independiente del mundo externo, fenómeno aparte, desligado de otra realidad que no sea él mismo. Esta *fenoimagen* no se da aislada, de manera que de la *fenoimagen* madre surgen otras imágenes derivadas. Así, la autora llama *ciclo fenoimaginativo*

al conjunto de fases por las que pasa la *fenoimagen* en su construcción y transformación. A su vez, la imagen consta de una parte interna o intelectual (*endoimago*, donde reside su esencia, la cual está oculta al receptor y a la que solo se puede acceder por la intuición) y una parte externa o sensitiva (*imagosfera*, constituida por las imágenes derivadas de la inicial).

Referida a este mismo ciclo de construcción de la imagen, se añade nueva terminología, como *imagocronografía*, que alude a la duración del *ciclo fenoimaginativo*, a los brevísimos instantes de transición entre las imágenes derivadas. Se llama *imagolisis* o *imagodescomposición* al proceso mediante el cual una *fenoimagen* se desprende de unos rasgos para adquirir otros y mostrar otra condición, e *imagosíntesis* a la derivación de imágenes que van conservando unos mismos rasgos desde la imagen original o van sumando sus rasgos para componer una *fenoimagen*. Además, se establecen las fases del *ciclo fenoimaginativo*: fase fenoménica o inicial (el artista se percata de lo que aparece en su conciencia, que es la *fenoimagen madre*, muy ligada a los sentidos), fase trófica o de desarrollo (se forma cadena de fenoimágenes relacionadas entre sí y derivadas de la inicial; aquí hallamos *fenoimágenes asimiladas* o *desviadas*) y fase mórfica o final, en la que la imagen alcanza la estructura definitiva y en la que el autor establece un mundo propio y posible a partir de los fenómenos de su conciencia (la imagen es autorreferencial, dado que su sentido no existe en la realidad exterior). Además, encontramos el término *función imagográfica* para definir a la encargada de presentar de forma gráfica la actividad fenoménica, la plasticidad de la imagen vanguardista.

Como se había señalado en la primera parte del libro, la metáfora es fundamental en la nueva concepción de la imagen vanguardista. “Ahora bien, la *metaforogenia* de la vanguardia histórica es también novedosa, ya que sustituye la tradicional relación de semejanza de toda metáfora por una asociación intuitiva en la cual la lógica es innecesaria” (p. 95).

Y atendiendo a las particularidades de las fenoimágenes vanguardistas, con las que se configura la metáfora, esta es al mismo tiempo relativa, proyectante y expansiva. Es relativa porque el autor deja espacio para que la complete el receptor, proyectante porque la visibilidad es su rasgo principal (el arte hace lo visible, no reproduce lo visible) y expansiva porque dilata las analogías mediante múltiples asociaciones en el proceso vivencial de creación y de recepción.

En la segunda sección se detalla el proceso particular de recepción de la imagen vanguardista. La evolución del concepto de imagen provoca dificultades de comprensión al receptor, dificultades generadas voluntariamente por el autor, que quiere un extrañamiento de la sensación. Y si se apela a la intuición para comprender, como, por ejemplo, hace Dalí, se está recurriendo, para completar la obra, al receptor, que, de esta manera, se convierte en el objeto al que se destina la *fenoimagen*.

La consecuencia de lo expresado en el párrafo anterior es que se necesita una modificación del acto de leer al que la autora designa como *perceptación*, que es “la acción y efecto de recibir activamente las obras de la vanguardia histórica y sus *fenoimágenes* con la conjunción de la capacidad mental y sensible” (p. 114). Como se ve, la *perceptación* es la unión de la percepción y la representación. Así, el *lector real* (no el *lector implícito* en las estructuras generadas por el autor para dirigir la lectura) debe conjugar las visiones esquematizadas que el texto le ofrece y sus operaciones personales de lectura, nacidas de su experiencia (aquí se ve aplicación de la Estética de la Recepción a la lectura de la *fenoimagen* vanguardista), y, por lo tanto, “ha de recorrer el mismo camino del autor” (ha de realizar una construcción fenomenológica del sentido) (p. 122).

De forma paralela a la constitución de las fases del *ciclo fenoimaginativo*, la autora establece las fases de la lectura de la imagen vanguardista: fase imagoscópica o de visualización (en la que el lector

se fusiona con el texto para permanecer unidos durante la lectura. Una primera imagen se manifestará intelectual y sensiblemente a su conciencia), fase imagoplástica o de reconstrucción (donde el lector construye la lectura por medio de proyecciones. Avanza y retrocede para acoplar estas anticipaciones con las imágenes inteligibles y visuales que le asaltan) y fase imagofrásica o de expresión (aquí, el lector ordena las partes del texto para darle unidad y configurar su sentido).

En la tercera sección de la segunda parte se realiza una ontología de la imagen vanguardista dividiendo el estudio en seis grupos: 1) Leyes y principios constitutivos, 2) Propiedades esenciales, 3) Comportamiento, 4) Relaciones internas, 5) Funciones y 6) Mecanismos que rigen su disposición y cohesión.

Después, la autora realiza un análisis detallado de la *fenoimagen* y, aunque todos los aspectos estudiados son muy importantes, consideramos imprescindible señalar los mecanismos de su disposición y cohesión, dado que su mayor o menor frecuencia será sintomática de la pertenencia de la obra estudiada a una corriente vanguardista u otra. De ahí que el *dismorfismo* sea una de las propiedades esenciales de la imagen de vanguardia, pues el proceso fenoménico de la creación y recepción de la *fenoimagen* es compartido por todos los movimientos que conforman el vanguardismo.

Entre los mecanismos de disposición hallamos la estructura o armadura, pudiendo esta ser intensiva (si responde a impulsos verticales o diagonales que alargan o ensanchan el texto, lo que ocurre cuando la intensidad de la imagen es alta) o extensiva (responde a impulsos horizontales uniformes que crean secciones de movilidad leve en el espacio). También son esenciales las secciones (partes en que se divide la *fenoimagen* en la endoimago), entre las que encontramos *microcosmos* (breves, precisas, reparan solo en lo esencial) y *paisajes* (son secciones más extensas, más ricas en imágenes relacionadas). Seguidamente se citan

los impulsos (fuerzas que propulsan y conducen el acto fenoménico desde el inicio hasta su cierre), que, como hemos visto, pueden ser verticales, diagonales (proceden de la intensidad de la imagen) u horizontales (derivan de su expansividad). Por fin, los sesgos se refieren a la dirección en que se propaga la imagen en función de los impulsos, pudiendo ser, al igual que estos, verticales, diagonales u horizontales.

Los mecanismos de cohesión son aquellos que permiten la unión entre elementos y partes de la *fenoimagen*. Los fundamentales son los siguientes: *acordes* (rasgos que comparten las fenoimágenes y que hacen que concuerden en la lectura), *ligaduras* (relaciones entre imágenes que generan *acordes*), *contrapesos* (elementos añadidos para compensar el predominio de una *fenoimagen*), *llamadas* (tránsito entre imágenes que “llaman” la atención sobre las mismas), *legados* (rasgos transferidos de una imagen a otra) y *senos* (cavidades entre imágenes que se caracterizan por su receptividad y que actúan como los vacíos de Iser).

La tercera parte del libro se dedica al método lector que se utilizará para analizar los textos vanguardistas y a la lectura, análisis e interpretación de un corpus de poemas de los distintos movimientos de la época. Así, se establece un procedimiento estratificado de lectura, constituido por varios estratos: contextual (el lector ha de situar el texto, es decir debe conocer el autor, género, movimiento, tema y circunstancias cronológicas, históricas y literarias), semántico (se ha de esclarecer el significado de las partes que no se entiendan), estructurador (ordenación panorámica del contenido), poiético-receptivo (se han de seguir el *ciclo fenoimaginativo* y las fases de recepción, así como los mecanismos de cohesión y disposición descritos) y hermenéutico (en el que se enuncia la explicación del texto).

Como conclusión, vemos en esta provechosa aportación de Eva M.<sup>a</sup> Martínez Moreno una nueva forma de concebir la imagen vanguardista: desde la fenomenología (por lo que se considera la creación desde una

doble perspectiva visual-intelectiva) y desde la recepción (con lo que se asimilan y emparentan los procesos de creación de autor y receptor). Además, se propone un método lector y de análisis de los poemas, que puede ser aplicado a los distintos movimientos de la primera vanguardia española.

Rafael Antúnez Arce  
Universidad de Córdoba



## CANTOS DEL OFRECIMIENTO

Juan PANERO

Sergio SANTIAGO ROMERO (Edición y estudio)

(Astorga: Asociación de Amigos Casa Panero / Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, 2017, 152 págs.)

*Cantos del ofrecimiento* fue publicada por primera vez en 1936 en la colección “Héroe”, dirigida por Manuel Altolaguirre. Juan Panero —hermano de Leopoldo Panero y, con él, inaugurador de un cosmos poético familiar fascinante— moría al año siguiente. Su temprana muerte, lo reducido de su producción, la notable obra del hermano y la turbulenta historia familiar oscurecieron la presencia de esta brillante figura y su obra, que pasó prácticamente inadvertida durante décadas para la historiografía de la literatura española. Si bien su producción continuó viviendo en la inmediata posguerra —en revistas como *Escorial*, *Arriba* o *Espadaña*—, autor y obra apenas fueron atendidos hasta la publicación de su *Obra poética* en 1987, recopilada y estudiada por Elisa Domínguez de Paz.

La presente edición supone un eslabón clave en el camino hacia su recuperación, en tanto que rescata y coteja el texto íntegro de la de 1936 y añade un exhaustivo y agudo estudio, así como un comentario y notas a los poemas —aparato crítico y análisis ecdótico completos—, y un repaso actualizado de toda la bibliografía sobre y de Juan Panero: ediciones,

textos publicados en revistas y documentos de archivo —libretas, copias manuscritas, epistolarios y documentación perteneciente al archivo de su hermano Leopoldo—. A través del estudio, los comentarios y las notas, se descubren un poeta originalísimo y un estudioso con una visión asimismo novedosa: Sergio Santiago Romero supera una tradicional y simplificadora lectura amorosa y virgiliana del poemario, resaltando sus matices místicos, eróticos y nietzscheanos, demostrando con ello una lectura atenta, reflexiva y sensible.

El estudio recorre en profundidad figura y obra del autor: notas biográficas, análisis de su recuperación, influencias y legado. Un joven Juan Panero —en sus primeras incursiones poéticas, la formación de la Escuela de Astorga y la fundación de *La Saeta*; y en sus vivencias al comenzar la guerra en tanto que “católico y republicano” que luchó con el bando Nacional (59)— es revelado por Santiago Romero, quien localiza y esclarece profundas lagunas biográficas a través de fuentes primarias, a menudo localizadas en el archivo de Leopoldo.

Las secciones “La memoria de un olvido” (62-70), “Algunas influencias” (71-74) y “Puentes de agua entre el 36 y el 27” (75-81) revelan el lugar que correspondió a Juan Panero en su tiempo y el legado inmaterial que transmitió. Como recientemente descubría Javier Huerta Calvo —prologuista de esta edición, en *Gerardo Diego y la Escuela de Astorga* (2015)—, y recoge Santiago Romero, *Cantos del ofrecimiento* formaba parte de un proyecto poético, editorial y crítico de lanzamiento de las voces del 36 que nunca se materializó. Su impronta penetró en la obra de sus coetáneos, como Santiago Romero demuestra a través de dos ejemplos: el símbolo de la nieve, originario de *Cantos del ofrecimiento* y fundamental para la primera generación de posguerra —con *La estancia vacía* (1944) de Leopoldo Panero y *La casa encendida* (1949) de Luis Rosales como innegables herederas—; y el motivo de la muerte, que es analizado en

dos vertientes: la de la amada muerta y la de la muerte en tanto que “estado auténtico”, “espacio privilegiado” para acceder a la verdad, de raíces nietzscheanas y latencia posterior en la obra de su sobrino Leopoldo María. A estos elementos habría que sumar una tercera característica que confirma la modernidad del poemario: la estructura circular del conjunto, y la tradicional y vanguardista de sus poemas, sonetos y composiciones en versículos whitmanianos de gran éxito en la poesía de posguerra.

Todavía más interesantes resultan los siguientes apartados: “La sombra de Novalis” (87-100), “La Luz de Neruda, entre la vanguardia y la tradición” (100-107) y, especialmente, “El vitalismo trágico de Juan Panero” (108-125). Atraviesa en ellos un haz de lecturas e influencias que van desde Virgilio, Novalis y Machado en su “misticismo amoroso”, hasta el Neruda de *Residencia en la tierra* para su vanguardismo-surrealista, y Nietzsche para su concepción de vida trágica. La primera de estas influencias, si bien ha sido ya advertida por la crítica, es matizada por Santiago Romero, quien demuestra la proximidad del tono general del poemario no al generalmente señalado carácter amoroso —que apunta hacia concepciones tradicionales cortesés—, sino a un “erotismo natural” y un sentido vitalista de ofrecimiento del yo a la contemplación y el canto. En cuanto a los ecos vanguardistas en la poesía de Juan Panero, discutidos por la crítica, son confirmados y afinados por Santiago Romero a través de una comparativa entre imágenes y concepciones heredadas por Neruda. El último apartado contiene la tesis más atrevida y novedosa, que su autor ya sugiriera en su artículo “La huella de Nietzsche en la obra de los Panero” (*Filosofía hoy*, 42: 18-19): el eco del filósofo, a quien Panero conocería a través de la palabra de Ortega, en la “línea jubilar y positiva” de su poesía, manifestada incluso frente al dolor. “Profunda agonía” ya vislumbra por la crítica bajo la serenidad guilleniana, cuyas posturas arraigan en un cristianismo tamizado por las ideas de Nietzsche y Ortega; poética no

virgiliana sino trágica, en canto al mundo no por su perfección sino por una aceptación en su dimensión completa y contradictoria, entroncando así con el “sentido trágico de un vitalismo desbordante” del alemán (114 y ss.). Poesía, en fin, que no es sólo contemplación y canto, sino también vivencia: “Vida y literatura se hacen uno en el esfuerzo estético y existencial de Juan Panero” (118).

La presente edición supone revisión crítica y aportación original sobre la vida del poeta, repaso por las fuentes para una aproximación bio-bibliográfica al autor y su obra, y pausado y profundo análisis del texto. A estos fines se suman otros, como la contribución a un mayor conocimiento de la recepción de Nietzsche en España, y a una profundización en los orígenes esenciales de una poética de posguerra. Bajo un estilo cuidado y exquisito, esta edición de los *Cantos del ofrecimiento* entronca con la voluntad crítica actual de recuperación de una España literaria del pasado siglo olvidada por cuestiones estéticas o canónicas, vicisitudes históricas y vitales.

Lucía Cotarelo Esteban  
Universidad Complutense de Madrid

## **TEATRO Y MARGINALISMO(S) POR SEXO, RAZA E IDEOLOGÍA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI**

**José ROMERA CASTILLO (ed.)**

(Madrid: Verbum, 2017, 522 págs.)

*Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, volumen editado por el Profesor y Académico José Romera Castillo, recoge los estudios presentados por prestigiosos investigadores y artistas del ámbito teatral hispano, tanto españoles como europeos, americanos y asiáticos, que fueron presentados en el marco del XXVI Seminario Internacional del SELITEN@T, el cual tuvo lugar del 28 al 30 de junio de 2017, 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. Además, dado su acrecentado prestigio, el Seminario contó en esta edición con la colaboración de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE), la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI (AITS21), la Asociación Española de Semiótica (AES), el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), instituciones vinculadas a la actividad del prof. Romera Castillo.

Desde 1991, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria,

Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), creado y dirigido por el propio José Romera Castillo, ha abordado numerosos asuntos relacionados con la literatura española, en general, y el teatro español representado dentro y fuera de nuestras fronteras durante los siglos XIX, XX y XXI, en particular, entre los que se incluyen los marginalismos, como el mismo Profesor expone en el prefacio del libro. Concretamente: la literatura española de los siglos XX y XXI; la escritura autobiográfica en España; las relaciones de la literatura y el teatro con el cine, la televisión, la prensa y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; la teoría de la literatura; la enseñanza de la lengua y la literatura; y sobre todo lo teatral, línea de investigación que el SELITEN@T ha desarrollado con mayor profusión, tanto desde el punto de vista textual (literario) como espectacular, referido tanto a la historia del teatro representado en España, como a la presencia del teatro español en Europa y América. Todo ello, junto con la edición de la prestigiosa revista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, dirigida también por José Romera Castillo.

El volumen se articula en dos partes: “Marginalismos por opciones sexuales” y “Marginalismos por raza e ideología”. La primera se divide en dos subapartados: “Gays y otros” y “Lésbico”; la segunda, en cuatro epígrafes: “Aspectos generales”, “Dramaturgias femeninas”, “Dramaturgias masculinas” y “Teatro y música”.

José Romera Castillo abre la primera parte, para referirse a la celebración del *World Pride 2017*, que se desarrolló en Madrid por las mismas fechas. Tras la exposición de la evolución que ha experimentado la denominación del colectivo(s) LGTBIQ, describe algunas de las celebraciones organizadas por la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, el festival *Iguales* de Nave 73 y el festival cultural de Madrid orgullo (MADO), entre otros. Al finalizar su exposición, el Profesor insiste en que el colectivo “en modo alguno, debe estar en los márgenes, sino que, por el

contario, debe situarse en la más completa centralidad”, enfatizando que la universidad debe de estudiar en su seno estos ámbitos tan presentes en la sociedad de hoy.

El dramaturgo y profesor Fernando J. López, uno de los máximos exponentes de la visibilidad en los escenarios españoles, realiza un recorrido por su emblemática producción teatral, que ha emprendido siempre como un “poderoso instrumento activista”, como “un retrato crítico tanto de todo cuanto se ha conseguido como de las fronteras que aún nos quedan por cruzar en el camino hacia la igualdad real”, como dramatiza en sus obras *La edad de la ira*, *Los amores diversos* o *#malditos 16*.

El dramaturgo Borja Ortiz de Gondra realiza un recorrido por su producción dramática, a la que define como el “derecho a la indiferencia”. Para el autor de *Los Gondra (una historia vasca)* (2015), la condición sexual del dramaturgo no define su escritura, como tampoco lo debe hacer la inclusión de un tipo de personaje u otro en las obras, ni siquiera la temática que estas abordan. La relación del autor no solo con la homosexualidad, sino también con la lengua vasca hacen de su producción una de las más novedosas y de necesaria inclusión en un volumen como este.

Antonio Castro Jiménez, de la Academia de las Artes Escénicas de España, autor del estudio *Homosexualidad y teatro en España* (2017), realiza una síntesis rigurosa de los textos dramáticos españoles en el siglo XXI que han abordado conflictos relacionados con la homosexualidad y el lesbianismo, clasificándolos temáticamente en aquellos que tratan la violencia de género, por una parte, y, por otra, el SIDA, la atracción entre personas del mismo sexo y edades distintas, la aparición de la redes sociales en las tramas, o el lesbianismo. Como conclusión, Castro Jiménez advierte de la necesidad y/o conveniencia de justificar la inclusión de acciones y personajes gays en las tramas, a raíz del previsible y lógico agotamiento del género en los escenarios de todo el mundo.

El Grupo de investigación del SELITEN@T realiza un extenso trabajo colectivo, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que ofrece un panorama general del teatro gay y lésbico representado en Madrid entre 2000 y 2017. Concretamente, Juan Carlos Romero Molina y Miguel Ángel Jiménez Aguilar se ocupan del primero, así como Alicia Casado y Olivia Nieto Yusta del segundo, cada uno en el apartado correspondiente. En estos ingentes estudios, los investigadores parten de numerosas fuentes digitales e impresas y, tras la relación de las obras representadas, aportan valiosa información sobre los autores y las obras reseñadas, en su contexto histórico y literario.

En esta misma línea de rigor, el teatro trans y bi en la escena de Madrid (2000-2017) queda recogido y analizado por el profesor de la UNED Guillermo Laín Corona, así como el tema de la prostitución, por parte del también profesor de la citada universidad y Académico de la AAEE, Francisco Gutiérrez Carbajo. Y el también Académico Juan José Montijano Ruiz, de la Universidad de Granada, aborda el travestismo y la homosexualidad en la comedia musical.

Todos estos estudios, hasta ahora reseñados, forman un corpus muy necesario y completo para conocer la realidad de la escena que ha abordado todas estas formas diferentes de marginalismos en el teatro español del siglo XXI.

Susana Báez Ayala, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), se refiere a los marginalismos y el homoerotismo en una obra concreta, *Giro negro*, de Enrique Mijares. Doriam Adrián Gutiérrez Sojo describe el espacio escénico conocido como El Burdel a Escena, ubicado en el centro de Madrid, el cual funciona como laboratorio de creación teatral desde 2013.

Por lo que respecta al teatro con tema lésbico —además del panorama anteriormente citado de Nieto y Casado—, Carmen Losa, por su

parte, comenta su obra dramática, centrándose en el contraste entre entorno y trama como recurso dramático, con especial incidencia en sus dramas *Chicas y Levante*. Eva María Ferrón, de la Universidad de Alicante, estudia el marginalismo por orientación sexual en tres de los personajes femeninos que protagonizan *Araña en bañera*, de la dramaturga Emma Cohen. Y María Nieves Martínez de Olcoz y Francisco Javier Otero García centran su atención en la que denominan “Gramática del cuerpo y representación de la femineidad en el cuaderno de dirección de *Melodrama a la Fassbinder* (2012-2017)”, del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra.

Ya en la segunda parte, “Marginalismos por raza e ideología”, encontramos un estudio introductorio, tan interesante como necesario, del siempre lúcido dramaturgo Jerónimo López Mozo, quien se ha convertido en un imprescindible colaborador del Seminario, a raíz de los estudios fundamentales que ha presentado en sus diferentes ediciones, en torno al teatro español en los siglos XX y XXI. En esta ocasión, define y caracteriza el marginalismo reconocible en el teatro español actual, nada menos que a través de una setentena de textos dramáticos.

A continuación, Monique Martinez Thomas, de la Université Jean-Jaurès, de Toulouse, estudia el Teatro Aplicado como un caso de marginalidad ideológica. Beatrice Bottin, de la Universidad de Pau et des Pays de l’Adour, aborda el trabajo creativo de la compañía granadina Títeres desde abajo. La directora y coreógrafa Constanza Brnčić, junto con el dramaturgo Albert Tola, describen el proyecto intergeneracional de creación escénica PI(E)CE, centrándose en la relación entre palabra y cuerpo, en institutos del barrio del Raval de Barcelona.

En cuanto a las “Dramaturgias femeninas”, en primer lugar, dos escritoras se refieren a su quehacer: Carmen Resino trata de marginación y autoexclusión en sus últimas obras; así como Juana Escabias alude a la violencia por motivos sexuales presente en su obra. A lo que siguen

estudios de varios investigadores. Pilar Jódar Peinado, de la Universidad de Salamanca, analiza varias “figuras femeninas marginadas por la cultural patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI”, concretamente Laura Rubio, Inge Martín, María Velasco y Mar Gómez Glez. José Ignacio Lorente, de la Universidad del País Vasco, analiza las que denomina “aflicciones de la palabra” en *You are my destiny*, de Angélica Liddell. Cristina Ros Berenguer, de la Universidad de Alicante, aborda el estudio de *Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco, Premio Nacional de Literatura Dramática 2016. Carole Viñals, de la Universidad de Lille (Francia), analiza *Vientos de Levante*, de Carolina África; así como Isabel Marcillas Piquer, de la Universidad de Alicante, la obra *Cul Kombat*, de Patricia Pardo. Por último, Mónica Molanes Rial, del ITEM, indaga en la “violencia institucional social como forma de marginalismo durante la dictadura franquista en *Voaxa e Carmín*, de Esther Carrodegas”.

Con respecto a las “Dramaturgias masculinas”, Julio Vélez Sainz, del ITEM y UCM, analiza con profusión el espectáculo *Argelino, servidor de dos amos*, de Animalario, con dirección de Andrés Lima. En la misma línea, F. Javier Bravo Ramón, del SELITEN@T, estudia *El cartógrafo*, de Juan Mayorga; Martín Bienvenido Fons Sastre, de ESADIB, los espectáculos *Experiència Queli* y *Frontera*, de dos laboratorios de creación escénica; Enrique Mijares Verdín, de la Universidad Juárez de Durango (México), *Blanco con sangre negra*, de Alejandro Román; y Giovanna Manola, de la Università degli Studi di Catania, el teatro de Joele Anastasi.

En el apartado “Teatro y música”, Sergio Camacho Fernández, de la University of Nottingham Malaysia Campus, trata de la zarzuela como un fenómeno social e identitario de plena vigencia en el siglo XXI; y Nieves Pérez-Abad, de la Universidad de Murcia, realiza un estudio pormenorizado de la ópera *María Moliner*, de Antonio Parera. El volumen se cierra con una relación de las publicaciones del SELITEN@T, desde la

edición de las Actas de su primer Congreso en 1992.

Estamos, por lo tanto, ante una importante tesela de estudios, que, unidos a los dieciséis Seminarios internacionales anteriores, tanto por su novedad, al centrarse en el examen de unos aspectos individuales y sociales de la realidad de hoy –que, por otra parte, la universidad española hasta ahora se había mantenido al margen–, como por la rigurosidad en el análisis de los autores y obras tenidos en cuenta, en los tres ámbitos, van configurando con precisión el *retrato* del teatro español del siglo XXI, especialmente, hecho que configura a este Centro de investigación, de la sabia mano del profesor Romera, como la mayor entidad del hispanismo internacional en su discernimiento en el seno de la sociedad, la universidad y la teatralidad de hoy.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar  
Academia de las Artes Escénicas de España  
SELITEN@T / AITS21



## EL UNIVERSO MÁGICO DE EDITH NESBIT. DE LA EDITORIAL CALLEJA AL LIBRO INTERACTIVO

**Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.)**

(Sevilla: Renacimiento, 2018, 404 pags.)

*El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja al libro interactivo* es un volumen colectivo dedicado a la recepción de Edith Nesbit (1858-1924) en España, abordada desde una perspectiva multidisciplinar. La investigación que ahora ve la luz tiene su origen en los hallazgos que el grupo de investigación *La otra Edad de Plata* de la UCM ha realizado durante el desarrollo del proyecto eLITE (Edición Literaria Electrónica). Estos descubrimientos permitieron tomar conciencia de la verdadera presencia de la obra de la autora británica en España durante el primer tercio del siglo XX, lo que ha supuesto un replanteamiento acerca de su influencia. Precisamente con ese fin, este libro reúne un total de doce capítulos –precedidos por una presentación y una introducción– que profundizan en diferentes aspectos de los cuentos fantásticos de E. Nesbit y de los procesos de edición facsímil y digital. El conjunto presenta, podemos decir, una estructura radial en la que los capítulos indagan en temas diferentes –más o menos relacionados entre sí– de los abordados durante el proceso de investigación, por lo que cada capítulo supone un punto de partida para futuras indagaciones.

El conjunto de los doce capítulos puede dividirse en tres bloques.

El primero de ellos contiene los artículos de M.<sup>a</sup> Jesús Fraga y Alberto Urdiales, que exploran y analizan la proyección que tuvo la obra de Nesbit en España a principios del siglo XX. El segundo bloque incluye los capítulos de Marisol Dorao, Ana Fernández Mosquera, Jadwiga Wegrodzka, Miriam Bourhan el Din, Blasina Cantizano Márquez e Iris Muñiz. En ellos se profundiza en la vida de la autora y en su obra: características principales, explicación de algunos elementos recurrentes e influencias en autores posteriores. Finalmente, el último bloque está compuesto de los capítulos de Nuria Reina, María Jordano y Alicia Reina, que se ocupan de los desafíos y rasgos que presenta la edición y traducción de la obra de Nesbit.

El volumen se abre con una presentación a cargo de José Luis Bueren Gómez-Acebo, de la Biblioteca Nacional de España. La institución, explica, colabora con el proyecto eLITE con el objetivo de facilitar el acceso a herramientas de edición digital a diferentes grupos de investigación, participando así de una disciplina emergente como son las Humanidades Digitales. A esta presentación le sigue una introducción a cargo de Dolores Romero López, en la que se describe cómo durante el proceso de edición digital de cuentos infantiles que llevó a cabo el grupo de investigación anteriormente mencionado se descubrió la verdadera autoría de algunos cuentos que habían sido publicados sin autor por la editorial Calleja. Así, explica la editora, el volumen nace con el objetivo de mostrar el proceso de edición digital e investigación, así como de recuperar la memoria de la autora británica “injustamente olvidada por la crítica académica” (p. 18).

“Los cuentos de E. Nesbit: magia en la Editorial Calleja”, de M.<sup>a</sup> Jesús Fraga, detalla cómo se produjo esta primera introducción de la obra de la autora británica en España. Los cuentos aparecieron en la editorial Calleja a partir de 1919, en ocasiones sin autor y, la gran mayoría, editados y publicados en diferentes versiones: se modificaba su extensión,

título, portada o ilustraciones. Esta práctica –común en la editorial– es posiblemente una de las claves de su éxito, y permite ver la gestación de la moderna industria del libro. Después de señalar las diferentes versiones que de cada cuento publicó la editorial, se valora el proceso de traducción de estos textos en los que el nombre del traductor no suele aparecer. Las pesquisas realizadas por M.<sup>a</sup> Jesús Fraga no podrán terminar de desvelar los nombres de quienes se encargaron de la traducción. En cuanto a las diferentes versiones, concluye la autora que todas fueron traducidas del inglés y que mientras la adaptación larga es más literal, la corta en cambio mantiene el estilo ágil y fluido.

En “Los ilustradores de Edith Nesbit”, Alberto Urdiales reúne a los ilustradores que encabezaron la renovación de la editorial Calleja e ilustraron los cuentos de Nesbit. En 1915 la editorial cambia de dirección artística y se produce la contratación de ilustradores con un estilo propio y partícipes de las corrientes artísticas europeas de la época. Federico Ribas, José Zamora, Fernando Marco, Rafael de Penagos y Rafael Romero Calvet tienen estilos que varían desde el *art decó*, el modernismo o las vanguardias hasta el romanticismo, lo que dotará a los cuentos de Nesbit –y de Calleja– de una frescura sin precedentes.

El segundo bloque de capítulos estudia la obra de Edith Nesbit y comienza con “E. Nesbit y sus dragones”, de Marisol Dorao. La primera biógrafa española de E. Nesbit expone los principales rasgos de la vida de la autora británica, para después centrarse en los dragones, tan recurrentes en los cuentos de la autora. Procedentes de la mitología, los dragones conforman un elemento fundamental en la heráldica y tradición inglesas. Sin embargo, los dragones de E. Nesbit son diferentes a aquellos que aparecen en la Biblia o en *Beowulf*; gozan de actitudes humanas por lo que frecuentemente inspirarán lástima o compasión en vez de miedo.

Ana Fernández Mosquera en “La fantasía doméstica de Edith

Nesbit” identifica los rasgos victorianos en la obra de la autora y la señala como creadora de un nuevo género: la “aventura doméstica” o “fantasía doméstica”, que presenta una realidad mediocre dentro de un entorno familiar en el que los adultos representan el deber y la prohibición y los niños, la libertad y la espontaneidad. Mediante la imaginación, la magia y el sueño, los protagonistas de estas historias consiguen escapar de la realidad hacia un mundo de fantasía. Finalmente, el regreso al hogar va acompañado por una moraleja. Estas ideas nacen de la experiencia –como hija y como madre– y de los ideales político-sociales de la autora.

En “Modelos de magia/patronos mágicos: estructuras genéricas, constructivas y semánticas de los cuentos fantásticos de E. Nesbit”, Jadwiga Wegrodzka analiza las estructuras que subyacen en los cuentos de E. Nesbit. La oposición realidad-fantasía suele aparecer a través de dos modelos: cuentos con “mundo mágico enmarcado”, en los que el mundo mágico está separado del mundo real pero es accesible desde este; y cuentos con una “historia fantástica intrusiva”, en los que los elementos mágicos invaden el mundo real (p. 159). Además, aunque la composición de las historias es siempre lineal, su construcción es más compleja. Presentan en ocasiones paralelismos y oposiciones entre los mundos reales y fantásticos que permiten el establecimiento de grandes metáforas y enseñanzas a lo largo de los cuentos.

Miriam Bourhan el Din señala, en “Edith Nesbit y Jorge Luis Borges”, los paralelismos entre estos dos autores. Las prácticas e ideas del esoterismo tan recurrentes en la obra del escritor argentino también son visibles en algunos cuentos de E. Nesbit como *The Story of the Amulet* (1906) y *The Enchanted Castle* (1907). Ambos presentan la magia como una ciencia que posee las respuestas a las preguntas más profundas sobre la vida y el cosmos. Además del trato similar que recibe el esquema narrativo –con desciframiento de palabras secretas y códigos que conducen

a la solución del misterio— y la reacción de los personajes a la magia — algunos la comprenden mientras que otros se están iniciando—, ciertos fenómenos esotéricos como el Aleph y motivos como el de los universos multiplicadores también se repiten, evidenciando la profunda relación entre ambas producciones literarias.

En “Edith Nesbit: un legado para la modernidad”, Blasina Cantizano Márquez señala la influencia de E. Nesbit sobre autores posteriores de literatura infantil como son J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis o J. K. Rowling. Su mayor aportación a la literatura infantil será su forma característica de combinar lo real y lo fantástico. Algunos de los rasgos que probablemente tengan su origen en la obra de E. Nesbit son: la fascinación por los dragones y el anillo como elemento mágico (*El señor de los anillos*); el comienzo tradicional y doméstico protagonizado por unos hermanos con ausencia de la figura paterna (*Las crónicas de Narnia*); y el uso de todo un grupo que es protagonista, así como de elementos mágicos tomados de la tradición y de éxitos literarios (*Harry Potter*).

El último bloque se ocupa de los desafíos que suponen la traducción y edición de la obra de E. Nesbit, y comienza con el capítulo de Nuria Reina Bachot “Traducir y editar a E. Nesbit en el siglo XXI: su legado digital”, en el que la autora expone su experiencia personal como traductora de la escritora británica al español. En comparación con las traducciones anteriores, la revolución de Internet permite no sólo un acortamiento de los tiempos, sino también mayor fidelidad al texto original. Sin embargo, la interpretación personal del traductor seguirá inevitablemente provocando diferencias respecto del texto en inglés, cuyo estilo se caracteriza por su frescura y sencillez, el humor, las referencias a la naturaleza, y el uso de un lenguaje adecuado al público infantil.

El capítulo “Evolución de la traducción y adaptación intercultural y lingüística en una selección de cuentos de Edith Nesbit”, de María

Jordano de la Torre, compara diversas traducciones y adaptaciones de la obra de E. Nesbit. Valiéndose de la traducción realizada por el grupo de investigación ATLAS de la UNED dentro del proyecto eLITE, llega a la conclusión de que mientras las traducciones actuales son únicamente traducciones al español, las versiones de principios del siglo XX eran, de hecho, adaptaciones. Las referencias socioculturales y temporales al modo de vida victoriano se transformaban y adaptaban a “los usos y costumbres de la sociedad de la Restauración” (p. 34).

En “*Plaga de dragones* reeditado con Madgazine”, Alicia Reina describe cómo fue el proceso de edición digital de los cuentos “*Plaga de dragones*” y “*Veraneo estropeado*” que dio lugar a esta investigación. Para ello se empleó la plataforma de digitalización interactiva Madgazine, que presenta una interfaz sencilla de manejar, permite enriquecer el texto con imágenes, audios e hipervínculos y adapta el formato a diferentes soportes. Se discuten las ventajas e inconvenientes de esta herramienta que, en cualquier caso, al estar accesible online responde a las necesidades de inmediatez y actualización.

A modo de conclusión, el capítulo “La obra de E. Nesbit en España” de M.<sup>a</sup> Jesús Fraga, analiza la presencia de la obra de la autora británica en España desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. En comparación con otros autores de literatura infantil de finales del XIX, la obra de E. Nesbit fue introducida con relativa brevedad (1919). Esta primera introducción a cargo de la editorial Calleja permitió una amplia presencia de sus cuentos, que se editaron sucesivamente hasta 1936. Tras cuatro décadas de anonimato los años ochenta reimpulsaron la obra de E. Nesbit, que comenzó a ser publicada con una frecuencia cada vez mayor. Desde entonces se han sucedido las ediciones por parte de numerosas editoriales. Debido a su condición de literatura infantil, la obra de E. Nesbit ha ido frecuentemente acompañada de actividades didácticas. Es el caso de las

versiones digitales interactivas editadas dentro del proyecto eLITE.

Finalmente, el volumen se cierra con el capítulo “In memoriam Edith Nesbit” de Iris Muñoz, que escribió este pequeño homenaje tras viajar a Inglaterra para visitar el lugar en el que vivió la autora británica. La casa en la que residió gran parte de su vida, decorada ahora con los seres fantásticos de sus cuentos, se ha convertido en un lugar de peregrinaje para todos sus admiradores.

De esta manera, el volumen recoge cómo se desarrolló el proyecto de edición digital de dos cuentos de Edith Nesbit, pero logra mucho más. El descubrimiento de la autoría de cuentos “anónimos” en la editorial Calleja, así como de la práctica de publicar el mismo cuento en diferentes versiones, ha permitido conocer el funcionamiento de la que fue una de las primeras grandes empresas de la industria del libro. Al mismo tiempo, estos hallazgos conllevan un replanteamiento sobre la recepción de la autora británica en España. Su obra apareció muy pronto (1919) y, tras más de cuatro décadas de olvido, comenzó a recobrar importancia a partir de la década de los ochenta. Aunque olvidada por la crítica, la literatura de E. Nesbit es renovadora y atractiva. Su estilo característico hace de la traducción un verdadero reto, y su temática y estructura inauguran el género de la “fantasía doméstica”, que será tremendamente influyente en la literatura posterior. Autores como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis o J. K. Rowling emplearán en sus obras elementos y recursos que proceden de la herencia de Nesbit. Vinculada a la literatura infantil, su obra se ha combinado frecuentemente con elementos didáctico-interactivos, y la temática de aventuras favorece posibles adaptaciones a videojuegos destinados al público infantil y juvenil. Finalmente, fruto de esta investigación es el anuncio por parte de la editorial Renacimiento de editar los cuentos fantásticos de Nesbit en edición facsímil. Además, Dolores Romero y M.<sup>a</sup> Jesús Fraga se encargarán de la edición en papel

y en *ePub* de dos volúmenes de cuentos titulados *Una ciudad de libros* y *Plaga de dragones*, con ilustraciones de principios del siglo XX, cercanos y asequibles al público infantil. Así, el enfoque crítico de este volumen colectivo y la posterior edición de algunas obras de la autora permitirán un verdadero rescate de la obra de Edith Nesbit.

Pablo Pérez Benavente  
Universidad Complutense de Madrid

## 22 MONÓLOGOS DE CUENTO

Virtudes SERRANO (ed. y pról.)

(Madrid: Esperpento, 2017, 280 págs.)

Los cuentos tradicionales poseen fuerza y un gran atractivo. Esa atracción se observa, sobre todo, en nuestra infancia, pues, cuando éramos niños, nos gustaba que nos contasen historias. Después, con el paso de los años, seguimos escuchando esos relatos con entusiasmo y nos apetece, incluso, referir nosotros mismos esas historias inolvidables, que nos han contado o que hemos leído durante nuestra existencia. Por eso, narraciones de Pirandello, Andersen, Wilde, Esopo, Perrault, Stevenson... sirven de inspiración para escritores, artistas o cineastas. Cada vez existen más versiones cinematográficas o literarias de éstos, y hay algún libro que nos recuerda alguna de esas historias que conocimos de niños o de adolescentes.

Literatura, cine, arte, teatro, música, ballet... se han nutrido de cuentos famosos, para obtener obras que han alcanzado el éxito entre el público o entre los lectores. El espectáculo dramático ha teatralizado cuentos significativos. Esto se comprueba en un libro muy sugestivo y entretenido, titulado *22 monólogos de cuento*, publicado por la célebre editorial Esperpento Ediciones Teatrales, que se dedica exclusivamente a ofrecer textos y estudios dramáticos de gran interés. La obra recoge veintidós trabajos de autores que han adaptado relatos conocidos al teatro, construyendo monólogos de gran originalidad: Beatriz Bergamín,

José y Javier Bizarro, Pablo Canosales, Iván Cerdán Bermúdez, Alberto Conejero, Rosario Curiel, Denise Despeyroux, José Ramón Fernández, Ozkar Galán, Enrique Gallaud Jardiel, Eva Hibernia, César López Llera, Javier Maqua, Carolina África Martín, Fernando Olaya, Diana M. de Paco Serrano, Raquel Pulido, Carmen Resino, Nieves Rodríguez Rodríguez, Laura Rubio Galletero, María Jesús Sánchez García y Vanesa Sotelo.

La obra está configurada por un esclarecedor “Prólogo”, realizado por la catedrática y prestigiosa investigadora teatral Virtudes Serrano, y por veintidós monólogos, que reflejan una visión personal de un cuento determinado, y por un capítulo final, donde se recoge la trayectoria literaria de los autores de estas obras teatrales, con el fin de que los lectores conozcamos mejor a sus dramaturgos y a sus textos dramáticos. Virtudes Serrano resalta el valor de estas piezas dramáticas breves, analiza cada una de ellas y hace hincapié en que todos estos textos teatrales ofrecen enfoques curiosos, adaptados a los siglos XX y XXI. Además, señala que algunas obras guardan una fidelidad mayor a la versión original, mientras que otras se sirven de ella como punto de partida o bien se construyen con una perspectiva diferente.

La lectura de los monólogos es enriquecedora, ya que abordan temas variados y saben sacar provecho de la tradición, para construir unas propuestas escénicas muy interesantes. Estos monólogos están impregnados de humor, de crítica social, o, en ocasiones, de dramatismo, y permiten al lector o al espectador una meditación acerca del ser humano y de la realidad que nos rodea. La mujer también forma parte esencial de muchos de ellos porque, conforme está ocurriendo en la sociedad actual, el papel de las féminas va cobrando cada vez más importancia, ya que reclaman su lugar y su libertad en una comunidad que las tenía reprimidas.

Los autores aportan una visión particular en estos monólogos, que se basan en una tradición, pero que se sitúan, a su vez, en la actualidad y

en la modernidad de nuestro tiempo. Así, *La mujer que amaba demasiado*, de Beatriz Bergamín, defiende la libertad y el amor; *Usted viene a oler carne quemada*, de José y Javier Bizarro, se divide en siete momentos, ilustrados por una frase; *Vaporete y yo*, de Pablo Canosales, pone en escena a dos personajes enfermos, unidos por la tos; en *Vejez y amor*, de Iván Cerdán Bermúdez, un anciano medita sobre su futuro imposible con una joven. *Cygnus*, de Alberto Conejero, se basa en *El patito feo*, de Andersen, y traslada la historia a una realidad cercana; *KRocks!*, de Rosario Curiel, nos habla de un personaje que ha vivido en exceso; *La tristeza de Nadia*, de Denise Despeyroux, es un breve monólogo metateatral, donde el personaje de *La bromita* de Chejov protesta; *El amor de Aziza*, de José Ramón Fernández, está basada en una historia de *Las mil y una noches* y, en esta obra, Aziza nos habla de su trágica pasión no correspondida por su primo; *Pedro y el lobo (o los lobos)*, de Ozkar Galán es un atractivo monólogo inspirado en *El pastorcillo y el lobo*, de Esopo; en *Dentro del cocodrilo*, de Enrique Gallaud Jardiel, el personaje estuvo atrapado en el estómago de un cocodrilo y nos cuenta, con ironía, la burocracia a la que se vio sometido para poder salir de allí; en *Informe Titán*, de Eva Hibernia, se comenta la esclavitud y el salvajismo; *El capote*, de César López Llera, tiene sentido crítico y humorístico, y reflexiona sobre la fugacidad de la existencia humana; *Despertar*, de Javier Maqua, pone en escena a un inmigrante árabe sin papeles; *Mi cuento de la lechera*, de Carolina África Martín, sitúa en el escenario a una mujer rebelde y decidida a conseguir el éxito, pese a que tenga que engañar a todo el mundo; *La salida del sol*, de Fernando Olaya Pérez, presenta, con humor, a un político defraudador; *La camisa de Griselda, con permiso de Boccaccio*, de Diana M. de Paco Serrano, cuenta la historia de una mujer maltratada por su marido; *Noventa minutos*, de Raquel Pulido, es la confesión de una mujer de hoy; *No, no fue como dijeron*, de Carmen Resino, es una magnífica versión de *Cenicienta*,

ya que una de las hermanastras describe sus sufrimientos por culpa de Cenicienta; *Un cielo cuajado de signos*, de Nieves Rodríguez Rodríguez, coloca sobre las tablas a un personaje rebelde en una época sin libertad; *Blanca, 45*, de Laura Rubio Galletero, es una historia en la que un hombre ama a una mujer, pero siente repulsión por ella, pues no sabe si su cuerpo frío corresponde a la muerte; *La portada de mi vida*, de M.<sup>a</sup> Jesús Sánchez García, se basa en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, para construir un conflicto en la actualidad; y *Lo vulnerable*, de Vanesa Sotelo, es una historia que versa sobre una chica a la que estafan.

La obra *22 monólogos de cuento* no deja indiferente al lector de hoy día, que puede sentir los problemas de los protagonistas como si fueran suyos. Igualmente, las adaptaciones, teñidas de acidez y de humor, demuestran el talento de sus autores en la escritura teatral. El aire fresco que poseen los relatos teatralizados, la innovación en las versiones realizadas de cuentos tradicionales y populares, los temas empleados, la perspectiva actual y transgresora o la libertad creadora de sus autores, hacen que estos monólogos tengan una lectura atractiva y seductora para el lector del siglo XXI. La tradición de las narraciones y la modernidad de nuestra época se combinan de forma perfecta para dar como resultado unos monólogos dramáticos de gran calidad. Así, teatro y cuento se unen y, juntos, perviven en la actualidad, para no sucumbir con el paso de los años.

Susana M. Teruel Martínez  
Doctora en Literatura e Investigadora

**A CIÊNCIA DO COMUM.  
NOTAS PARA O MÉTODO COMUNICACIONAL**

**Muniz SODRÉ**

(Petrópolis, RJ, Brasil: Editora Vozes, 2017, 323 págs.)

La editorial brasileña Vozes ha reimpresso una nueva edición del libro titulado *A ciência do comun. Notas para o método comunicacional*, de Muniz Sodré. Este libro escrito en lengua portuguesa (sin traducción al español) es un excelente estudio diacrónico sobre la ciencia de la comunicación. Sodré realiza un recorrido impecable de reflexiones sobre las diversas perspectivas metódicas de la comunicación tanto en Brasil como fuera de su país. Sin límites disciplinares, el estudio abarca las tesis de diferentes áreas de conocimientos. Esta investigación sobre la comunicación con un fuerte carácter epistémico transita desde las humanidades y la filosofía a las ciencias sociales, la antropología, la psicología o la sociología. Tampoco se elude en este trabajo las teorías científicas de la comunicación con origen en las matemáticas o en la biología, ni las proposiciones científicas influenciadas por los desarrollos tecnológicos o mediáticos.

Sodré pone de manifiesto que la ciencia de la comunicación se agota cuando el conocimiento surge de sí mismo. A nuestro juicio, la conclusión más significativa de esta obra es la consideración de la comunicación como una acción, un proceso o un fenómeno donde quien teoriza es parte de la

teoría. Frente a este obstáculo, la consideración de su estatuto científico es más una obcecación del espíritu de las instituciones modernas (concretamente de las universidades) que un hecho en sí. No hay una naturaleza científica de la comunicación, porque no hay una teoría originaria detrás de la teoría de la comunicación. De un modo sutil, Sodré presenta una corrosiva crítica a esos estudios sobre filosofía y comunicación, sin vocación filosófica y sin vocación científica. En este sentido, Sodré prefiere tomar el camino de Heidegger. Las teorías de la comunicación han aceptado la versión platónica de una verdad en las ideas esenciales. De este modo, la ciencia solo puede producirse *teor ticamente*. La controversia creada por Heidegger es que la existencia es el punto de partida de la esencia: *Existir es ser para la muerte*. Construyendo la teoría, la ciencia entra en un bucle circular, donde lo que observa son sus propias representaciones del mundo. Estas representaciones son objetivas, nítidas e indudables, lo cual, permite actuar sobre ellas de modo metódico, analítico y procedimental. Es en este punto cuando la comunicación adquiere la dimensión de una pregunta científica o en otro sentido, se considera una cuestión filosófica, es decir, solo admite una puntuación dicotómica. La filosofía es preteor tica o suprateor tica, es donde lo teorético tiene su origen. Aquí es donde Sodré est  más cerca de Heidegger. En la filosofía, no existen las preguntas especializadas que pretende responder la comunicación como ciencia.

El carácter epistémico de la comunicación se puede armar en los textos creando una ilusión sobre las sensaciones recibidas desde las vivencias humanas. Las aproximaciones teor icas al fenómeno de la comunicación sólo pueden venir de aquellas ciencias que ponen de manifiesto esas vivencias. Y frente a ellas, la ciencia progresa mediante la reflexión descriptiva. La mirada reflexiva de Heidegger formula que las vivencias no observadas se experimentan de modo arreflexivo. Cuando las observamos, las convertimos en objetos sin más, o sea, se presentan

como la reflexión que aceptamos de una actitud teórica. Ya no son vividas, sino sólo observadas. Para su estructuración como ciencia, el paso siguiente es la tecnología empleando obligatoriamente el caleidoscopio del lenguaje (metáforas, analogías, eufemismos o juegos lingüísticos sobre la mediación, la información o la socialización). Cualquier elección disciplinar ha sido válida para la construcción del nuevo paradigma científico de la comunicación, como nos demuestra Sodré, en su amplio recorrido entre las ciencias y las humanidades.

Cuando el texto abandona la explicaci3n de la ciencia a partir de la tecnología del lenguaje, el desarrollo de la comunicaci3n es abordado a través de las discusiones éticas y políticas. La posmodernidad contempla en otras direcciones distintas los problemas de la transmisi3n de la informaci3n. Sodré desvela el ensimismamiento de una ciencia que girará continuamente alrededor del poder del capitalismo financiero. La circularidad en la que el modelo econ3mico introduce a la nueva ciencia muestra factores de otra naturaleza.  l nos dice: “Uma ci ncia da comunica o   t o s3o resultado da exig ncia hist3rica de se chegar a um entendimento ético e político do que est  subsumido nas novas formas de elabora o do comun” (pág. 188). Estudiar la comunicaci3n concierne ahora a otras circunstancias que circundan la evoluci3n de las sociedades modernas. Por ello, Sodré insiste en la idea de una organizaci3n común humana con poderosos lazos intersubjetivos. Con la voluntad de lograr más precisi3n, Sodré nos sugiere la emergencia de vínculos inherentes a la cohesi3n comunitaria más allá de las relaciones sociales amparadas por los medios.

*Aci ncia do comun* traza un recorrido científico buscando el consenso intelectual en la tradici3n filos3fica. No obstante, el texto no renuncia a una orientaci3n social dominante. Los planteamientos de Sodré tienen una última explicaci3n sociol3gica frente sencillamente al cuestionamiento

hermenéutico de los fenómenos sin la necesidad instrumental de alcanzar una finalidad (como normalmente establece el discurrir filosófico). El estudio desvela la dispersión de las tradiciones científicas que se han ocupado de la comunicación: el mismo autor delata el eclecticismo teórico y el relativismo epistémico en el que irremediabilmente se hunde esta ciencia. La borrosidad de las fronteras que provoca este pluralismo de ideas es para Sodré, la aportación singular que le concede fortaleza. La tesis de una ciencia de lo común reúne la idiosincracia de un pensamiento social posmoderno. Este espíritu heideggeriano en la posmodernidad sirve a nuestro autor para buscar los lugares comunes de saberes, disciplinas y corrientes de pensamiento (capitalismo, discurso, solidaridad, cultura, utopía, ideología, etc.). Además las luces del posestructuralismo iluminan en muchas convicciones a nuestro autor. A veces, la comunicación solo es una destrucción de los principios básicos de nuestra cultura occidental, que revalorizan las ilusiones ancladas en el pasado de emancipación de la humanidad. En este sentido, para Sodré la comunicación ha pretendido recuperar por distintas vías una ciencia de valores y metas axiológicas. Lo cual conduce el proyecto epistémico de la comunicación hacia la  tica, el reino de las subjetividades, el decisionismo, las moralidades o las mismas concepciones del mundo (*weltanschauungen*). El posestructuralismo juega un papel importante, al oponerse a una organización soterrada de la diferencia. Para Sodré, las ideas surgen bajo la homogeneización de una ciencia que considera todos los caminos válidos para concretar el fenómeno de la comunicación, pero que acaba en el nihilismo que supone no respetar un valor  nico. Hasta aquí observamos la influencia de Heidegger en Sodré, que busca en este libro, ese camino en el bosque que le lleve a un pensamiento universal. Finalmente, así lo expresa nuestro autor:

*Dissolviendo a dicotomía entre “ciencia social” e “humanidades”,*

*a comunicação funciona como base analítica, mas não –é preciso reiterar– para uma investigação ontológico-transcendental, como se dá no campo filosófico (heideggeriano, particularmente), porque não se trata de pensar a originariedade (o aparecer do ente, o Ser), por tanto, não se trata de pensar uma totalidades de possibilidades retida na história, e sim de um questionamiento de existência em que a linguagem enquanto lugar essencial da criatividade humana tende a ser absorvida pela tecnologia (pág. 168).*

Fernando R. Contreras  
Universidad de Sevilla



## RICARDO CALVO AGOSTÍ, EL ACTOR Y LOS CLÁSICOS

Eduardo VASCO

(Madrid: Fundamentos / Monografías RESAD, 2017, 190 págs.)

Antes de empezar, un breve apunte personal. Ya sé que no es lo que se espera de una reseña académica, pero creo que viene al caso: mi primer acercamiento al teatro no fue como espectador, y ni siquiera como lector de obras teatrales, sino como lector de biografías y memorias de actores. En realidad, lo que me gustaba era el cine, no el teatro, y dado que en aquellos años no existía *Internet* ni había *dvd*, buscaba en los libros información sobre las películas que me interesaban. Fue así como me topé con ese peculiar género que es el de las biografías actorales, muy frecuente tanto en el ámbito anglosajón como en Francia. Como unos libros abren las puertas de otros me encontré de pronto atravesando una fascinante selva de información, con el resultado de que, hacia los quince o dieciséis años, conocía como la palma de la mano un periodo del teatro que, por razones obvias, no había vivido: el de los años 1930, 40 y 50 en Londres. Podía entonces (y aún puedo) describir perfectamente el trabajo de actores a los que sólo había visto en un puñado de fotos. Cuando posteriormente he llegado a ver a muchos de esos actores, o he podido escuchar sus voces, en alguna grabación radiofónica, cinematográfica o videográfica, gracias a ese inmenso archivo que es la *web*, fue como encontrarse con viejos y

queridos amigos a los que uno reconociera automáticamente.

En suma: las biografías de los actores han sido para mi carrera teatral una herramienta pedagógica de primer orden. Como he dicho antes, el género está muy extendido en otros países. En Inglaterra, desde hace cincuenta años, no hay un gran actor que no cuente, como mínimo, con un buen volumen biográfico. Dado el respeto social y académico del que goza el teatro en aquel país, este tipo de publicaciones encuentra inmediato acomodo en las librerías. A veces estos libros están escritos por los propios actores, con lo que eso tiene de interés añadido. Algunos han llegado a gozar un éxito notable: pienso, por ejemplo, en las divertidísimas memorias de David Niven o de Elsa Lanchester, en los *Diarios* de Richard Burton, que revelan un personaje mucho más complejo de lo que permitía imaginar su imagen como estrella de cine, en los muy literarios volúmenes de Dirk Bogarde, en los sobrios y documentados recuerdos de Judi Dench.

Por el contrario, en nuestro país, durante mucho tiempo, las biografías de los actores importantes fueron patrimonio casi exclusivo de las revistas populares, que les dedicaban, como mucho, un número especial cuando fallecían. Había, por supuesto, meritorios trabajos académicos, que difícilmente llegaban al gran público, y alguna excepción notable, por su calidad y su popularidad, como las de Fernando Fernán Gómez o Adolfo Marsillach; pero hubo un tiempo, y no muy lejano, en el que resultaba mucho más fácil encontrar materiales biográficos sobre actores ingleses, franceses o americanos que sobre nuestros propios intérpretes. Tengo para mí que esta inercia está emparentada con la natural alergia de los españoles hacia su propia historia, que tantos problemas nos ha traído y nos sigue trayendo; pero eso es demasiado largo para explicarlo aquí.

Felizmente, algo parece haberse movido: desde hace algunos años ha empezado a crecer significativamente la cantidad de biografías de nuestros grandes del teatro. Las Escuelas Superiores de Arte Dramático y

las universidades con programas de teatro se han tomado muy en serio la recuperación de este legado. La Asociación de Actores, la de Autores, la de Directores de Escena, AISGE, y otras similares, están promoviendo también, desde sus respectivas actividades, esta reivindicación imprescindible de nuestra tradición actoral. La clave, desde luego, está en esa palabra: tradición. Construimos sobre lo que otros hicieron antes que nosotros; es, de hecho, la única manera de hacerlo. Sin embargo, también esto es algo que aún le cuesta mucho entender a la cultura española, aficionada, más bien, a destruir cuanto le precede para volver a empezar siempre desde cero.

Dentro de esta bendita ola de publicaciones aparece el volumen que nos ocupa, *Ricardo Calvo Agostí, El actor y los clásicos*, de Eduardo Vasco. Ricardo Calvo era uno de esos actores cuyo nombre yo escuché mencionar ocasionalmente a alguno de los maestros de mayor edad cuando estudiaba arte dramático, pero pasó mucho tiempo antes de que pudiera ver siquiera una foto de él. Que Eduardo Vasco haya elegido, entre todos, a este intérprete, no me parece casual: Vasco fue director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y es un ardiente conocedor de este teatro. Precisamente su mandato en la Compañía se caracterizó por combinar en el repertorio los grandes títulos con la recuperación de piezas y autores habitualmente olvidados; y también precisamente la de Calvo es la aventura de reivindicar nuestros clásicos en una época, la propia, en que estos se habían anquilosado a base de montajes repetitivos de cartón piedra. Emociona descubrir en estas páginas las palabras pronunciadas por don Ricardo en 1929, y reflejadas luego en la prensa, donde recuerda la obligación que el estado tiene de proteger un bien cultural que es de todos, así como la necesidad de “arreglar lo antiguo” para poder llegar así a todos los públicos: “Porque el arte nuevo no puede valorizarse sino relacionándolo con el arte clásico”. A Don Ricardo, sin duda alguna, le

hubiera hecho inmensamente feliz la existencia de una institución como la CNTC.

La historia que se desgrana en el libro es apasionante: empieza, como los melodramas de la época, con una madre asesinada por un admirador demente y un padre muerto de viruela; sigue con un Ricardo que quiere ser poeta pero recibe una singular herencia, un lujoso vestuario del teatro barroco, que parece arrojar sobre él un destino inapelable de actor; incluye luego un complejo de inferioridad con respecto al padre, el eximio Rafael Calvo, con quien crítica y público comparaban a menudo a don Ricardo, al principio de forma desfavorable (y este detalle me recuerda la obsesión de Sacha Guitry con su propio progenitor, al que el histrión francés “mató”, freudianamente hablando, encarnándole en una obra); aparecen en el relato logias masónicas... ¡Y huracanes en el Caribe!; aparece, por supuesto, nuestra inevitable y detestable Guerra Civil, con Ricardo Calvo encarcelado, primero, por los republicanos debido a su amistad con Pemán, y represaliado, luego, por los franquistas, por su vinculación con la masonería y obligado durante mucho tiempo a presentarse regularmente en comisaría; y acaba, como acaban muchas de estas historias nuestras del teatro, con un actor mayor que fallece en situación económica precaria y menospreciado por las nuevas generaciones, que sólo ven en él a un dinosaurio declamador.

En 1919 Ricardo Calvo le había dicho a un periodista que quería hacerle una entrevista: “Hablar de mí... ¿Tú crees que merece la pena?”, como si ya entonces hubiera previsto el olvido que le estaba destinado. Pero resulta que su trabajo en el teatro influyó en nuestra forma de afrontar a los Clásicos; en la formación de intérpretes tan diferentes entre sí como Guillermo Marín, Paco Rabal, Nuria Espert, y en otros muchos de los cuales tanto hemos aprendido cuantos venimos detrás. Eso significa que también don Ricardo sigue vivo entre nosotros, y le damos las gracias a

Eduardo Vasco por recordárnoslo. El teatro español tiene muchas deudas y va siendo hora de que todas ellas se paguen.

Ignacio García May  
RESAD



**EL TEATRO VACÍO.  
MANUAL DE POLÍTICA TEATRAL**

**Manuel F. VIEITES GARCÍA**

(Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE),  
2017, 765 págs.)

Llenar el vacío, ocupar el teatro. Estas podrían ser, en pocas palabras, las dos principales motivaciones que alientan esta obra, con pretensiones de manual. Como se sabe, en una de sus acepciones más cotidianas, la voz “manual” se asocia al libro que compendia lo más sustancial, básico y elemental de una materia. Así se refleja en los diccionarios, prolongando su origen etimológico del latín *manuālis* (que se puede tomar o llevar en la mano) a un variado elenco de significados, que van desde lo que se realiza con las manos o está relacionado con ellas, hasta cualquier obra editada, con una vocación implícita o explícita de presentar en su interior —de manera sistemática y concisa— los saberes de una disciplina científica o académica.

De ahí que, al menos en las enseñanzas regladas, fuese habitual reconocerles el mérito de compendiar lo más relevante en ese campo, adquiriendo las formas de un “libro de texto” o “tratado” al que remitirse para construir los aprendizajes de una asignatura, de un plan de estudios y/o de la formación orientada a un determinado desempeño profesional. Así lo apreciamos durante décadas, hasta que el paso del tiempo ha ido

adjetivando o sustantivando lo que se traslada a un manual con expresiones mucho más pragmáticas o utilitarias: manual de instrucciones, de usuario, de estilo, de seguridad... Nada o muy poco que pudiese sospechar el bueno de Baltasar Gracián, cuando en el año 1647, publicaba —recurriendo a la prosa didáctica del aforismo— la primera edición de su *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*.

Sorprende, en los nuevos paisajes de la edición académica —máxime cuando el autor renuncia a una exposición que lo sea, para ganar en precisión y claridad— un libro que se defina a si mismo como un “manual”. No de cualquier ámbito o realidad sino de uno que nunca, por muy diversas circunstancias, pareciera que podría ser objeto de tal empeño: la política teatral. Y, por si no bastase, sometiendo sus propuestas y respuestas a un “giro sistémico”, podría decirse epistémico, que permita superar la “*longa noite de pedra*” del teatro en España. Un tiempo de pasados sombríos, que en la poesía social de Celso Emilio Ferreiro desveló las miserias de la emigración, la opresión política, la pobreza material y espiritual del franquismo; y que en la obra que comentamos, “tras cuarenta años de democracia y más de treinta de la Unión Europea”, pone de relieve que a pesar de los avances que se han producido, tenemos un sistema teatral muy deficitario, en el que habitan la precariedad, la intermitencia, la inestabilidad, la provisionalidad o la invisibilidad. Todas ellas, definitorias de dinámica que “limitan de forma muy notable el acceso de la ciudadanía al teatro, pero [que] también dificultan el pleno desarrollo de campos profesionales que en toda Europa gozan de legitimidad y prestigio”.

Así lo expresa, sin reparos ni buscando excusas, Manuel F. Vieites, partiendo de un título al que daremos un vuelco lingüístico: *llenar el vacío, ocupar el teatro*. Podría ser, de mediar otros azares textuales y contextuales, una metáfora con la que ilustrar el deseo de “tomar los teatros”, que el director de escena Jaroslaw Bielski proyectó en una editorial que la revista

*ADE/Teatro* publicaba en 2012, cuestionando algunas de las líneas de actuación política que en materia teatral se han venido desarrollando o, en muchos casos, inhibiendo en este país. Un relato con tintes de paradoja —cuando se contrasta la tradición dramática y escénica española con el abandono al que está siendo sometida en los últimos años— al que se remite el profesor Vieites García, Director desde 2005 de la *Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia* (ESAD).

Aludimos a un cambio por derribo, tan injusto como injustificado, al que las Administraciones Públicas y sus gobernantes en los dominios del Estado, de las Comunidades Autónomas y de los entes locales... han contribuido amparándose en la inhibición, la inacción o la indiferencia, precisamente cuando más se necesitaba de su participación e implicación. Lejos de sentirse concernidos, los responsables políticos, obviando que el teatro es un servicio público también han pasado por alto que sus prácticas son —o deben ser— “un encuentro con el otro y con uno mismo” (pág. 87): un quehacer colectivo a través del que cada persona —en su condición de actor y espectador— explora, conoce, configura y da sentido al mundo.

De ahí que este libro sea mucho más que una invitación a llenar las localidades —simbólicas y materiales— que habilita una práctica cultural, artística, social, educativa o comunitaria a la que nombramos “teatro” (del que también decimos que es un lugar o espacio de contemplación), para situarnos ante múltiples modos de protagonizar, interpretar y/o representar la trama de la vida, sea real o ficticia. Invocando *el teatro vacío*, del maestro Peter Brook, el “manual” que parte de este título adquiere —en las intenciones y en los hechos— un sentido alternativo, diagnóstico y prospectivo. Un manual destinado a analizar aspectos, entornos o cuestiones que el autor considera esenciales en cualquier política teatral que mire al futuro, desde la definición del sintagma hasta los diferentes ámbitos en los que debe proyectar sus actuaciones. Ninguno de ellos queda eludido en

el desafío que supone transcender la mera democratización cultural para darnos a la oportunidad de una verdadera democracia cultural. La utopía, para el teatro y sus políticas, continúa estando en el horizonte de lo posible: no solo por lo que tiene de deseable y valioso, sino también de necesario para humanizarnos.

Con este afán, el libro no podía ni quiere ser complaciente. Lo declara su autor, revisitándose a si mismo, “porque en diferentes momentos rectificaremos de forma contundente palabras propias ya escritas o posiciones tomadas” (pág. 22). Difícil pedirle más a quien tanto ha dado, en décadas, a la crítica teatral y literaria, a las enseñanzas y a los aprendizajes, a la investigación y a lo que hemos dado en llamar “transferencia de conocimiento”. Incluso aceptando que todo ello — desde la mirada crítica, diagnóstica y propositiva— podrá devolvernos una visión demoledora de nuestras prácticas... incluso cuando quienes las protagonizan se consideran a si mismos avanzados, alternativos, heterodoxos... Todo sea entonces, afirma Vieites en su “Presentación: ni fui Hamlet ni seré Medea”, por los teatros y por la revolución que deberá sacudir sus viejas estructuras patrimoniales, carismáticas, gerenciales, efímeras, extraculturales, tecnológicas, economicistas, clasistas... allí donde todavía se perpetúan.

Ciertamente el libro *revolucionaria*: desde sus preguntas iniciales —comienzan siendo treinta— hasta todas las que se van incorporando al relato, página a página: son cientos... explícitas o implícitas. Y, con ellas, las respuestas que se van argumentando a modo de principios y fundamentos, propuestas de desarrollo, conclusiones y prioridades.

En estas palabras se resumen los tres ejes temáticos que articulan el libro. Las “tres partes” que no parten sino que unen un discurso que va desde los conceptos a los modelos (del teatro, de las políticas teatrales, de la organización teatral), de las intenciones a los hechos (el necesario arreglo de

la política como premisa previa al arreglo de los teatros), de la civilización del espectáculo superfluo y consumista a los sabores y saberes que habitan en la creación dramática y su difusión, en la educación artística y en la animación teatral. En definitiva, los cuatro pilares básicos de una política teatral sistémica, con todas las complejidades —y complicidades— que se requieren para edificar el teatro con arquitecturas simbólicas y materiales consistentes. Y, también, coherentes en el tránsito de las propuestas a la acción, que comienzan por lo que Manuel F. Vieites traza como “líneas básicas de actuación” (págs. 238-252) para posteriormente concretarse en el cuerpo central del texto en reflexiones y sugerencias para una misión cultural, artística, política... de largos recorridos pedagógicos y sociales.

No hay tregua ni concesiones gratuitas ante la urgencia de tomar decisiones que lleven a alguna práctica la dignidad que el teatro reivindica en cuestiones basales o básicas, como las denomina Vieites: la educación teatral, la formación de los formadores y la cualificación de sus profesionales; el ejercicio profesional; la casa del teatro y sus moradores, que deberán conciliar la “épica de la resistencia con la ética de la profesión” (pág. 452); la naturaleza literaria del texto dramático, su creación y edición; los públicos, como espectadores y mediadores; la animación teatral como animación-dinamización sociocultural; la documentación y la investigación, sus agentes y protagonistas en los procesos de I+D+i, en el trayecto hacia lo que podría y debería ser un Plan Nacional de Investigación Teatral.

La obra concluye, estableciendo prioridades con la intención de recuperar la transversalidad de sus contenidos, dándonos la oportunidad de retomar algunas reflexiones, propuestas o actuaciones substantivas: el amor imposible entre la clase política y el teatro o la insistencia en la necesidad de una Ley Marco para el Teatro, para la que —sobre todo desde 2006— la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) ha

documentado sus Bases y medidas. Por si fuese poco, como si fuese un divertimento literario, el autor concluye —antes de presentarnos la densa y sugerente bibliografía que ilustra los autores y obras que han acompañado su escritura— con algunas de las colaboraciones que en los últimos años Manuel F. Vieites ha publicado en distintos medios (*ADE/Teatro*, *Revista Galega de Teatro*, *Faro de Vigo*, *Tempos Novos*, *Revista Española de Pedagogía* o *Teoría de la Educación*): desde su carta al exPresidente de Gobierno, José Luís Rodríguez Zapatero (“*¡No nos defraude, por favor!*”), a “*lo que queda por hacer*”, pasando por el “*traje, corbata y cochecito oficial*” en tiempos de recortes.

En su conjunto, un texto que propone un modo diferente de entender la política teatral, de ponerla al servicio de la ciudadanía y de un proyecto de vida colectivo que nos agrande cultural y cívicamente, como personas y como sociedad. Llenar el teatro con el bien común que representan la creación y la representación artística es un modo, entre otros, de llenarnos de vida, individual y colectivamente.

José Antonio Caride Gómez  
Universidad de Santiago de Compostela

## CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA*

La revista *Signa* es una revista científica, editada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, con el patrocinio de la Asociación Española de Semiótica y la colaboración de los Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección de José Romera Castillo. La periodicidad de la revista, que apareció por primera vez en 1992, es anual. Se edita en formato electrónico y se encuentra alojada en la página web de la UNED (<http://revistas.uned.es/index.php/signa>). Asimismo, está disponible en las siguientes bases de datos de libre acceso:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

Dialnet:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

*Signa* acepta colaboraciones de investigadores procedentes de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales (no publicados con anterioridad en ningún medio ni en la red), que el contenido del artículo esté relacionado con la semiótica en sus distintas manifestaciones (literatura, teatro, lingüística, cine, artes, comunicación, etc.) y que el trabajo no esté en proceso de evaluación en ninguna otra publicación. Se asume que todos los autores dan su conformidad expresa para la valoración y difusión del trabajo. Una vez que el artículo sea aceptado para su publicación, *Signa* queda autorizada para imprimir y reproducir el mismo por cualquier forma y medio.

Las opiniones expresadas en los trabajos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Los originales deben enviarse entre los días 15 de enero y 31 de

marzo de cada año, teniendo en cuenta que cada nuevo número aparece a inicios del año siguiente.

*Signa* acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Para ello, deben dirigirse al Director de la revista.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, 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”<sup>2</sup>.

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 Perfusioin 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](mailto: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 15<sup>th</sup> and March 31<sup>st</sup> 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 CiteFactor.

## 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”?

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](mailto: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](mailto: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 marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
  27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.

## 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://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive>  
(desde el número 13 y siguientes).

