

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2023

32

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

SELITEN@T

SIGNA
Revista de la Asociación Española de Semiótica

FUNDADOR

Y DIRECTOR HONORÍFICO: José Romera Castillo

DIRECTOR: Guillermo Laín Corona

SECRETARÍA ACADÉMICA: Santiago Díaz Lage y Rocío Santiago Nogales

SECRETARÍA DE EDICIÓN: María Esteban Becedas

REDACCIÓN: UNED. Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Pso. Senda del Rey, 7. 28040 - MADRID

(+34) 91 398 68 80 | signa@flog.uned.es

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

CONSEJO EDITORIAL:

Jenaro Talens Carmona (Presidente de la Asociación Española de Semiótica, Université de Genève / Universitat de València), Pilar Carrera Álvarez (Universidad Carlos III de Madrid), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), María Ángeles Grande Rosales (Universidad de Granada), Francisco Gutiérrez Carballo (UNED), Esther Juan Oliva (UNED), Charo Lacalle Zaldueño (Universitat Autònoma de Barcelona), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears), José María Paz Gago (Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica), José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), Félix J. Ríos (Universidad de La Laguna), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Alicia Yllera (UNED).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:

Darío Villanueva (Real Academia Española), Pierluigi Basso (Président de l'Association Française de Sémiotique), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France), Patrizia Calefato (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", Italia), Alfredo T. Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México), Lucrecia Escudero Chauvel (Directora de *DeSignis*), José Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela), Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Belgique), Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", Italia), Maria Lucia Santaella Braga (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), María Araceli Soto (Vicepresidenta de la Asociación Argentina de Semiótica), Philip Swanson (University of Sheffield, United Kingdom), Eero Tarasti (International Association for Semiotic Studies, Helsingin Yliopisto, Suomi), Rafael del Villar Muñoz (Asociación Chilena de Semiótica).

PERIODICIDAD: anual. **PAÍS DE EDICIÓN:** España. **AÑO DE COMIENZO:** 1992

SOPORTE: impreso y electrónico. **URL:** <http://revistas.uned.es/index.php/signa>

ILUSTRACIÓN: *Astronomicum Caesareum* (s. XVI). Biblioteca Nacional de España (BNE R1608).

INDEXACIÓN Y CALIDAD: *Signa* tiene el Sello de Calidad FECYT y está en el primer cuartil (C1) en el ranking de las categorías *Lingüística* y *Literatura*. En Dialnet Métricas, está en el C1 en la categoría *Filologías*. En CIRC, está clasificada con categoría A. Ocupa el segundo cuartil (Q2) en la categoría *Literature and Literary Theory* de Scimago Journal & Country Rank (SJR). Y cuenta con Journal Citation Indicator (JCI) en Journal Citation Reports (JCR); en la última edición de este ranking (2021), la revista está situada en el tercer cuartil (Q3) de la categoría *Humanities, Multidisciplinary*. Además, figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator, ProQuest, REDIB. Y nacionales: Dialnet, Dulcinea, FECYT, ISOC, SUMARIS CBUC, CIRC.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ISSN ed. papel: 1133-3634 | ISSN ed. electrónica: 2254-9307 | ISSN (CD-ROM): 2951-8687

Depósito legal: M.34.032-1992

REVISTA

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA I.— El cuerpo significativo: semiótica de la corporalidad (Editores: Charo LACALLE ZALDUENDO y Mario de la TORRE-ESPINOSA).....	13
Charo LACALLE ZALDUENDO y Mario de la TORRE-ESPINOSA. — El cuerpo significativo: semiótica de la corporalidad.....	15
Lucía SANTAELLA. — Cuerpo y contexto sógnico en la semiótica de Peirce..	19
Ruggero EUGENI. — Semiótica audiovisual y neurociencia cognitiva. El proyecto de la neurofilmología y la cuestión de la experiencia temporal.....	29
Charo LACALLE. — <i>The otherless other</i> : las pasiones misóginas de la manosfera española.....	41
Asunción BERNÁRDEZ-RODAL e Ignacio MORENO-SEGARRA. — Trampas del binarismo: dicotomías de género y sistema publicitario (un caso práctico durante la crisis de la covid-19).....	55
Mario de la TORRE-ESPINOSA y María Isabel MORALES- SÁNCHEZ. — Autorrepresentación y lectura del cuerpo en la literatura digital femenina. El caso de Alex Saum.....	71
María José SÁNCHEZ MONTES. — Dramaturgia del cuerpo. <i>Comedia sin título</i> , de Sara Molina.....	81
José Manuel RUIZ MARTÍNEZ. — La incursión de la reflexión ensayística en la representación teatral. Una propuesta teórica a partir de la puesta en escena de <i>Comedia sin título</i> de Sara Molina Doblas.....	93
SECCIÓN MONOGRÁFICA II.— La novela de la artista (Editora: Ioana GRUIA).....	105
Ioana GRUIA. — Presentación: La novela de la artista.....	107

Josefa ÁLVAREZ VALADÉS. — Hacia la identidad personal y artística: <i>Oculto sendero</i> , de Elena Fortún	113
Ioana GRUIA. — La novela de <i>la artista</i> : <i>Al faro</i> , de Virginia Woolf, y <i>Mi amor en vano</i> , de Soledad Puértolas	129
Alicia RELINQUE ELETA. — Cuando las mujeres tomaron el pincel. Lectoras, editoras y autoras en la china pre-moderna	147
María del Pilar PEÑA-MOLINA. — La novela de <i>la artista</i> y el recuerdo: los casos de <i>Artemisia</i> de Anna Banti, <i>El cuaderno dorado</i> de Doris Lessing y <i>Oraciones en espiral</i> de Daniela Hodrová	169
Francisca NOGUEROL. — La novela de <i>la artista</i> en el siglo XXI: <i>El mañana</i> , de Luisa Valenzuela	183
Meri TORRAS FRANCÉS. — Un desafío de(s) la autora postulada: L., Delphine de Vigan y <i>D'après une histoire vraie</i>	201
ARTÍCULOS	217
Adriana ABALO GÓMEZ. — Literatura y política en la España de los años treinta. Un diálogo imposible entre Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo.....	219
Agustín AMATE BONACHERA. — La geometría oculta en la fotografía de <i>Blade Runner 2049</i>	239
Pilar CARRERA. — Antígona o la razón espectacular.....	289
Antonio CASTRO BALBUENA. — Hacia una definición multimodal de la fantasía épica contemporánea.....	309
Diana CULLELL TEIXIDOR. — Dolor y ausencia en la poesía de Joan Margalit: <i>Joana</i> (2002).....	335
Carlos FRÜHBECK MORENO. — Símil y alegoría en <i>Antagonía</i> , de Luis Goytisolo: Un análisis desde la teoría de la relevancia.....	353
Rubén JARAZO ÁLVAREZ. — Polisistemas y poesía norteamericana. Las traducciones de Álvaro Cunqueiro en el <i>Faro de Vigo</i> (1961- 1981).....	379
José JURADO MORALES. — Poesía e imagen en <i>La aguja sobre la piedra</i> (1982), de Joaquín Márquez: Un análisis de las técnicas ecfrásticas....	403
Manuel MALDONADO-ALEMÁN. — Mapas, textos y diagramas. Figuraciones insulares en <i>Atlas der abgelegenen Inseln</i> , de Judith Schalansky.....	415
Juan Manuel MONTORO. — Semiosferas y límites geográficos. El aporte de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman al estudio de las identidades geoculturales.....	437
Miguel Ángel MURO MUNILLA. — La insatisfacción en el relato breve erótico español actual. Consideraciones semióticas.....	455

Felipe NÚÑEZ SÁNCHEZ y Marcello SERRA. — El legado de Jean Baudrillard en el campo de la comunicación. Una revisión sistematizada.....	473
Cristian PARRA BRAVO. — Cronosemiótica narrativa en videojuegos: Un estado de la cuestión en el estudio del tiempo ludo-narrativo.....	497
Elena RAMAZZA. — Rileggere Viollet-le-Duc attraverso Roland Barthes: Verso una lettura semiotica del mito del medioevo nell'ottocento.....	517
José Manuel RAMÍREZ DEL POZO MARTÍN. — Arte en la ciencia: Análisis sociosemiótico de dos dibujos histológicos de Santiago Ramón y Cajal.....	543
Diego SANTOS SÁNCHEZ. — Memoria y modelos femeninos en la dramaturgia contemporánea: La maestra republicana en <i>Memoria</i> (2017), de Virginia Rodero.....	573
Teresa SOROLLA-ROMERO. — Escribir el deseo. Metaficción y narración inestable en el cine de François Ozon.....	591
Carolina SUÁREZ HERNÁN. — La ambivalencia de los cuentos infantiles en <i>La naranja maravillosa</i> , de Silvina Ocampo.....	617
Daniel TORRAS I SEGURA. — Reflexiones sobre la caracterización del silencio como signo. Dificultades, interrogantes y singularidades.....	637
RESEÑAS	659
Anxo ABUÍN GONZÁLEZ; Fernando CABO ASEGUINOLAZA y Arturo CASAS (coords.). — <i>Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas</i> . Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2020, 366 pp. (Raquel Fernández Méndez).....	661
Rafael BONILLA CERESO (ed.). — <i>Aitana Sánchez-Gijón. Cintas y letras</i> . Madrid: Sial Pigmalión, 2020, 854 pp. (Juan García-Cardona).....	665
María Isabel CINTAS GUILLÉN. — <i>Manuel Chaves Nogales. Andar y contar (vols. I y II)</i> . Almería: Confluencias / Universidad de Sevilla, 2021, 552 pp. y 330 pp. (Álvaro Pérez Álvarez).....	669
Adam GANZ y Steven PRICE (eds.). — <i>Robert de Niro at work. From Screenplay to Screen Performance</i> . Lugar: Palgrave Macmillan, 2020, 239 pp. (Julia-Sabina Gutiérrez).....	673
Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA. — <i>Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura</i> . Madrid: Abada Editores, 2021, 296 pp. (Víctor Bermúdez).....	677
Ioana GRUIA. — <i>La literatura comparada, una disciplina hospitalaria. Introducción a la literatura comparada</i> . Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2021, 164 pp. (Juan Frau).....	679

Miguel Ángel JIMÉNEZ AGUILAR. — <i>El teatro en Málaga en el siglo XXI (2000-2010)</i> . Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2020, 399 pp. (Jesús Ángel Arcega Morales).....	683
José JURADO MORALES. — <i>Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía</i> . Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2021, 286 pp. (María Payeras Grau).....	687
Ricardo LABRA. — <i>El caso Alas Clarín. La memoria y el canon literario</i> . Oviedo: Luna de Abajo, 2021, 204 pp. (Rafael Rodríguez Marín).....	691
Manuel MALDONADO-ALEMÁN (coord.) — <i>Historia, espacio y memoria en la narrativa actual en lengua alemana</i> . Madrid: Síntesis, 2020, 564 pp. (Teresa Cañadas García).....	697
Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN y Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (eds.) — <i>Narradoras españolas de posguerra</i> . Berna et al.: Peter Lang, 2022, 227 pp. (Izan García Baumbach).....	701
Alexandru MATEI; Christian MORARU & Andrei TERIAN (eds.) — <i>Theory in the “Post” Era. A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons</i> . New York et al.: Bloomsbury Academic, 2022, 376 pp. (Catalina Iliescu Gheorghiu).....	705
Francisco MORALES LOMAS (ed.) — <i>La narrativa elocuente de Antonio Muñoz Molina</i> . Bruselas et al.: Peter Lang, 2021, 248 pp. (Pedro García Cueto).....	709
María PAYERAS GRAU (ed.) — <i>Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición</i> . Sevilla: Renacimiento, 2021, 316 pp. (José Jurado Morales).....	713
Emilio PERAL VEGA. — <i>“La verdad ignorada”. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)</i> . Madrid: Cátedra, 2021, 291 pp. (Mario de la Torre-Espinosa).....	717
Rocío SANTIAGO NOGALES y Mario de la TORRE-ESPINOSA (eds.) — <i>Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del Profesor José Romera Castillo</i> . Madrid: Verbum, 2022, 557 pp. (Simone Trecca).....	721
Diego SANTOS SÁNCHEZ (ed.) — <i>Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo</i> . Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2021, 411 pp. (Enrico di Pastena).....	727
Jorge SEMPRÚN / Manuel AZNAR SOLER y Felipe NIETO (eds.) — <i>Teatro completo</i> . Sevilla: Renacimiento, 2021, 352 pp. (Gabriel Sevilla Llisterri).....	731

Francisco SIERRA CABALLERO. — <i>Ciberactivismo, disrupciones, emergencias y procesos de remediación</i> . Valencia: Tirant Humanidades, 2021, 284 pp. (Fernando R. Contreras).....	735
Sultana WAHNÓN. — <i>El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad</i> . Barcelona: Gedisa, 2021, 206 pp. (Luis Galván).....	739
DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN <i>SIGNA</i>	743
PUBLICACIONES DE SELITEN@T	745

SECCIÓN MONOGRÁFICA I

**EL CUERPO SIGNIFICANTE:
SEMIÓTICA DE LA CORPORALIDAD**

Charo LACALLE ZALDUENDO y Mario de la TORRE-ESPINOSA (eds.)

EL CUERPO SIGNIFICANTE: SEMIÓTICA DE LA CORPORALIDAD

THE SIGNIFICANT BODY: SEMIOTICS OF CORPORALITY

Charo LACALLE

Universitat Autònoma de Barcelona
rosario.lacalle@uab.es

Mario de la TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

Resumen: En este número monográfico se recogen siete contribuciones que abordan la intersección de la semiótica con las ciencias cognitivas, la lectura del cuerpo de C.S. Peirce, la impronta del cuerpo en la construcción del género, tanto en su ámbito físico como en el digital, y la corporalidad como elemento constitutivo del teatro. Vienen a constituirse en muestra de la aplicabilidad de la semiótica a diversos ámbitos de la contemporaneidad, al mismo tiempo que se efectúan algunas calas en cuestiones teóricas que vienen a demostrar la operatividad de esta disciplina en pleno siglo XXI.

Palabras clave: Semiótica. Cuerpo. Estudios de género. Literatura digital. Estudios teatrales.

Abstract: This special issue includes seven contributions about the intersection of semiotics and cognitive sciences, the reading of the body by C.S. Peirce, the importance of the body in the construction of the genre, including its physical and digital spheres, and corporality as a constitutive element of theater. They come to conform an example of the applicability of semiotics to various areas of the contemporaneity, at the same time that some approaches are made in theoretical questions that come to demonstrate the operability of this discipline in the XXI century.

Keywords: Semiotics. Body. Gender Studies. Digital Literature. Drama Studies.

1. SEMIÓTICAS DEL CUERPO

Por el cuerpo orgánico, dada su entidad biológica, transita una serie de percepciones y estímulos que constituyen el basamento sobre el que se edifica la semiótica. Pero también constituye el recipiente desde el que se desarrolla la subjetividad, clave en la construcción de todo procesamiento semiótico. Es la crucial dialéctica entre cuerpo y

sujeto, y su reflexividad recíproca, un objeto de estudio central para la semiótica, que ha centrado muchos de sus esfuerzos (véase Santaella, 2004) para entender la corporalidad como elemento crucial en la construcción de los significados.

El monográfico se inicia con el trabajo de Lucia Santaella, quien teoriza sobre la importancia del cuerpo en la semiótica de Charles Sanders Peirce. A través del pensamiento del semiótico estadounidense, la gran especialista brasileña reflexiona sobre cómo este tema se ha convertido en uno de los grandes objetos de los estudios de la cultura, partiendo de la idea de que todo cuerpo es un signo, y, asimismo, todo signo tiene un cuerpo. En un mundo hiperconectado y con una implosión desacerbada de los medios audiovisuales, no es de extrañar que vivamos en un mundo pleno de signos.

La contribución de Eugeni Ruggero, por su parte, trata acerca de la neurofilmología, una disciplina a la que ha contribuido decisivamente a través de sus numerosos estudios. Se centra en la figura del espectador, que examina desde la semiótica interpretativa y las ciencias neurocognitivas. Además, y en su tercer apartado, el trabajo expone algunas de las conclusiones provisionales del proyecto *Subjective Experience and Estimation of Moving-Image Time* (SEEM_IT) que dirige, sobre la percepción del tiempo por parte del espectador tras el visionado de fragmentos filmicos, aunando la metodología semiótica con la experimental y demostrando la viveza de la disciplina semiótica en Italia.

A estas dos aportaciones le sigue un bloque formado por una serie de investigaciones que se ubican en la encrucijada entre la semiótica y los estudios de género, una intersección que ha generado algunos de los desarrollos más interesantes de esta disciplina en las últimas décadas. La constitución de la idea de *mujer* ha estado ligada de forma indisociable a su corporalidad, mostrándola más como objeto que como sujeto. Así ha sido desde la Antigüedad, dentro un esquema patriarcal, y de esta forma lo han denunciado las investigadoras que, desde el feminismo, han intentado dilucidar las formas de construcción de sentido en torno a este concepto para denunciar la misoginia que se encontraba implícita en ello.

Es por ello que esta sección monográfica cuenta con varios trabajos que, precisamente, abordan diferentes fenómenos de violencia ejercidos contra las mujeres. Sería el caso del estudio de Charo Lacalle, quien, desde la semiótica de las pasiones de Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, analiza los discursos de la Manosfera. Con este nombre se denomina a los grupos y subgrupos formados en el ciberespacio, constituidos por hombres en busca de apoyo y solidaridad frente a un feminismo que es visto como amenaza. En estos grupos se incurre a menudo en una misoginia feroz, como acontece en Forocoches y Burbuja.info, cuyo carácter machista se va radicalizando con el riesgo de convertirse en una seria amenaza. A través del análisis de 500 entradas en estos foros, describe tanto la tipología de los individuos que pueblan esta Manosfera española como su forma de comportamiento, procediendo a realizar un análisis semiótico que permite entender el alcance de este fenómeno.

Le sigue la contribución de Asunción Bernárdez-Rodal e Ignacio Moreno-Segarra a partir del análisis efectuado desde la semiótica verbovisual de dos anuncios de Mapfre

protagonizados por personajes célebres del deporte español, Fernando Alonso y María Vicente. Gracias a este análisis se constata cómo se sigue manteniendo una clasificación binaria en cuanto al género en la construcción de los mensajes publicitarios: “hemos flexibilizado las representaciones de género permitiendo que en algunos casos se mezclen los signos propios de la feminidad y la masculinidad, pero no hemos cambiado de forma sustancial la estructura dicotómica sobre los que siguen formando los discursos sociales”. Además, dichos imaginarios son reforzados en momentos de crisis, como la reciente ocasionada por la pandemia por COVID-19, tal y como demuestran estos investigadores.

Por último, Mario de la Torre-Espinosa y M.^a Isabel Morales-Sánchez se centran en la literatura digital creada por mujeres. Sobre todo, para reflexionar cómo, siguiendo la lógica de la cibercultura, estas autoras proceden a una autorrepresentación donde el cuerpo es tratado de forma novedosa, y sin la carga negativa tradicional asociada por la tradición de corte patriarcal. Para ello se centran en dos obras de Alex Saum, los proyectos *#SELFIEPOETRY* y *Corporate Poetry*, para ver cómo la autora articula su propia representación en dos trabajos de literatura digital muy significativos dentro de su producción.

2. LA SEMIÓTICA ENCARNADA

Hay disciplinas culturales que requieren de la corporeidad para tomar su verdadera razón de ser. Este sería el caso de las artes escénicas, donde la presencia del cuerpo del actor se convierte en una de las condiciones *sine qua non* para que podamos hablar de teatro. Es por ello que en este número no pudieran faltar trabajos sobre este ámbito de la expresión artística.

La investigación de María José Sánchez-Montes se vale del espectáculo *Comedia sin título* de Sara Molina Doblas para indagar sobre la importancia del cuerpo en la constitución del hecho escénico desde la semiótica teatral. Para la autora, el cuerpo debe constituirse en un signo independiente del resto, ya que su sola presencia convoca sentidos propios.

Por su parte, José Manuel Ruiz explora, desde un punto de vista teórico sumado a la experiencia personal, la posibilidad de hablar del ensayo escénico; es decir, representaciones teatrales donde se procede a articular formas de expresión ensayística en un género no particularmente proclive para ello. En este artículo parte de su condición de actor novel e investigador teórico para intentar dilucidar, a partir de las ideas sobre el ensayo de Milan Kundera vertidas en su obra *El arte de la novela*, cómo la dramaturga Sara Molina Doblas ha ejercido su labor en el espectáculo *Comedia sin título*, todo un ejemplo de autoría escénica y reflexión ensayística encima del escenario.

3. CODA FINAL

Esta sección monográfica se constituye en una muestra de lo acontecido los días 21, 22 y 23 de abril de 2022 en la Universidad de Granada, cuando se celebró en su seno el XIX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, “Cuerpo, sujeto y reflexión semiótica”, con el objetivo de reflexionar sobre los tres conceptos del título de este evento académico.

Reflexionar sobre el cuerpo y el sujeto sintiente, pensante y actuante con respecto a los demás entes del mundo, es uno de los cometidos principales de la semiótica, algo que no puede llevar a cabo sin la colaboración de otras disciplinas científicas. En este sentido, Peirce, Eco, Bajtin y Lotman, la biosemiótica, Barthes y Kristeva, Greimas y los continuadores de la escuela de París, se han ocupado del asunto desde distintas perspectivas, y con ellos hemos tomado conciencia de que la colaboración con la fenomenología, el psicoanálisis, la biología, la medicina o los estudios de género son fundamentales. Más aún cuando el imaginario del cuerpo ha sido motor de especulación científica y autorrepresentación de la sociedad. A esto hay que sumar que, a estas alturas del siglo XXI, se han invertido las tornas y los desarrollos tecnológicos e informáticos están imponiendo nuevas vivencias del cuerpo y su relación con el entorno que se hace necesario atender. Valga como ejemplo la forma en que el aislamiento de los cuerpos, debido a la pandemia, ha acentuado la vivencia y sociabilidad virtual. Esperemos que esta muestra sirva para dar buena cuenta de las posibilidades de la semiótica para abordar nuevos fenómenos de nuestra cultura, tan cambiante a veces, que nos desafía a menudo con nuevos retos para entender su verdadero significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PEIRCE, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*. Vols. 1-6, Charles Hartshorne & Paul Weiss (eds.); vols. 7-8, Arthur Burks (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- SANTAELLA, L. (2004). *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/08/2022

Fecha de aceptación: 20/10/2022

CUERPO Y CONTEXTO SÍGNICO EN LA SEMIÓTICA DE PEIRCE

BODY AND SIGN CONTEXT IN THE SEMIOTICS OF PEIRCE

Lucia SANTAELLA

Universidad Católica de São Paulo

lbarga@pucsp.br

Resumen: En las últimas décadas, las cuestiones relativas especialmente al cuerpo humano, pero también a los cuerpos no humanos, se han convertido en uno de los grandes temas de la cultura. El cuerpo, durante algún tiempo, bajo el dominio de la ciencia y la medicina, se convirtió en objeto de reflexiones de filósofos, psicoanalistas, estudiosos de la cultura y, sobre todo, de la obra de los artistas. Este artículo parte de un recorrido por esta nueva condición del cuerpo para luego discutir el papel que juega el cuerpo del signo en la semiótica de C. S. Peirce. Para comprender mejor este tema, se disipan algunos malentendidos comunes que rodean las aplicaciones de la semiótica peirceana para adentrarse en la maraña de signos y sus respectivos cuerpos en la que nos vemos envueltos en las sociedades contemporáneas.

Palabras clave: Cuerpo. Signo. Cultura. Semiótica. Contexto. Ch. Sander Peirce.

Abstract: In the last decades, questions concerning especially the human body, but also non-human bodies, have become one of the great themes of culture. The body, for some time, under the domain of science and medicine, became the object of reflections of philosophers, psychoanalysts, scholars of culture and, above all, of the works of artists. This article starts from an overview of this new condition of the body to then discuss the role that the body of the sign plays in C. S. Peirce's semiotics. In order to better understand this issue, some common misconceptions that surround the applications of Peirce's semiotics are dissipated in order to penetrate the tangle of signs and their respective bodies in which we are involved in contemporary societies.

Keywords: Body. Sign. Culture. Semiotics. Context. Ch. Sander Peirce.

1. INTRODUCCIÓN

El tema del cuerpo ha estado en mis preocupaciones teóricas desde fines de la década de 1990. En ese momento, el surgimiento de las tecnologías informáticas produjo una efervescencia del tema del cuerpo en los escritos y debates de destacados teóricos, críticos y artistas internacionales. Absorta en esta literatura y atraída por las obras artísticas que

entonces se producían, en 1998 publiqué un artículo titulado “El cuerpo biocibernético”. Entonces, ese fue el tema de mi ponencia en el Congreso Latinoamericano de Semiótica, celebrado en La Coruña, en 1999.

Ya se hablaba mucho del “cuerpo cyborg”, pero, por pura intuición o porque me gustaba la alquimia explícita entre lo bio y lo ciber, opté por la nomenclatura de bio cibernético, mucho menos popular que la de ciborg. Para mí, “bio” tiene significados más amplios que “org”, exponiendo así la hibridación de lo biológico y lo cibernético de manera más explícita. Además, la biocibernética no está culturalmente tan cargada como “cyborg” con las connotaciones triunfalistas u oscuras de las imágenes del cine y de la televisión.

Unos años más tarde, en 2003, en el libro *Culturas e artes do pós-humano*, me percaté del papel que estaba jugando la transformación tecnológica del cuerpo para el surgimiento del post-humano, entendido no sólo como resultado de estas transformaciones, pero, sobre todo, como una deconstrucción de las certezas ontológicas y metafísicas implícitas en las categorías tradicionales, generalmente dicotómicas, de sujeto, subjetividad e identidad que subyacen en las concepciones de un viejo humanismo que alimentaron la filosofía y las ciencias del hombre en los últimos siglos.

Rompiendo todos los límites entre adentro y afuera, natural y técnico, selección natural y selección artificial, no es de extrañar que el cuerpo, en la multiplicidad de facetas y dimensiones que ha llegado a presentar, se haya convertido en uno de los grandes temas de la cultura. En vista de ello, en 2004 publiqué un libro titulado *El cuerpo como síntoma de la cultura*. Después de eso, seguí publicando sobre varios temas relacionados con el cuerpo, en el cine, en la moda, en las artes.

2. EL CUERPO HUMANO BAJO INTERROGACIÓN

En el transcurso del siglo XX al XXI, el problema del cuerpo, en sus aspectos psíquico, comunicacional, cultural, antropológico, filosófico y fisiológico, entró cada vez más en las preocupaciones de intelectuales nacionales e internacionales hasta convertirse, de hecho, en uno de los grandes temas de la cultura. Incluso en la biología y la medicina, que fueron tradicionalmente sus baluartes más legítimos, la cuestión del cuerpo ha pasado de ser pacífica a convertirse en un problema con implicaciones jurídicas y éticas.

Constituido por el lenguaje, sobredeterminado por el inconsciente, por la sexualidad, por lo fantasmático y también construido por lo social, como producto de valores y creencias sociales, el cuerpo se ha convertido cada vez más en el nudo gordiano en el que se anudan las reflexiones contemporáneas.

En las artes, que siempre han actuado como grandes indicadores de las mutaciones antropológicas y culturales, desde principios del siglo pasado el cuerpo ha dejado de ser una representación, un mero contenido, para convertirse cada vez más en una cuestión a explorar bajo una multiplicidad de aspectos y dimensiones que resaltan la impresionante

plasticidad y polimorfismo del cuerpo humano. Es el cuerpo vivo, en su vulnerabilidad, en su estar en el mundo, en sus transfiguraciones, el que ha venido a ser interrogado.

Junto a las artes y las ciencias, también en la literatura, la filosofía y el psicoanálisis, las dimensiones de la corporeidad fueron radicalmente cuestionadas. A partir de Marx, Nietzsche y Freud, que pusieron en el orden del día la acción, la voluntad y el deseo humanos, hasta entonces ignorados por la supremacía de la razón, se empezaron a extrapolar conceptos sobre el cuerpo en el mundo en su supuesta dimensión exclusivamente natural hasta entonces mantenida bajo la fisiología y anatomía. En la secuencia de estos tres grandes predecesores, con Michel Foucault, se revela un campo de investigación en torno a la acción de las prácticas, instituciones, saberes y poderes culturales sobre la experiencia del cuerpo. Entonces, a partir de Jacques Derrida y Gilles Deleuze, las crisis del sujeto y la razón abrieron paso a un pensamiento destinado a deconstruir la unicidad del sentido y la forma, del ser y del logos. En el centro de esta crisis, se trataba también de redescubrir la naturaleza intensiva del cuerpo.

En resumen, los márgenes inestables entre el *ego* y el mundo, entre lo real y lo imaginario, entre lo existente y lo proyectado, han hecho del cuerpo, materia de lo vivido, un sistema de interacciones y conexiones. Este carácter mutable del cuerpo en perenne transición, sistema auto-organizador capaz de responder al cambio, de producir cambio, está en sintonía con una realidad en la que los flujos, los movimientos y las conexiones se acentúan cada vez más.

Para muchos autores, este estado de cosas resultó, sobre todo, de la aceleración de las invenciones científicas y tecnológicas que han afectado profundamente nuestras capacidades para observar, transformar y manipular las funciones corporales y nuestros conceptos del cuerpo. La investigación en campos como la farmacología, la fisiología del cerebro, la tecnología reproductiva, las enfermedades, la prótesis y la biónica plantea cuestiones psíquicas y culturales que van mucho más allá de los límites meramente técnicos. Las distinciones que alguna vez fueron cómodas entre hombre / mujer, vivo / muerto, natural / artificial, corporeidad / incorporeidad, yo / otro, autónomo / controlado, orgánico / inorgánico se están erosionando cada vez más. ¿Cuáles son los límites naturales del cuerpo cuando las drogas manipulan el estado de ánimo, la fuerza, la energía, la potencia sexual y la inteligencia?

Otros autores encuentran las razones que precipitaron este estado de cosas en la fragmentación del sujeto, en la espectacularización de la realidad por la excesiva proliferación de imágenes, especialmente corporales en los medios, en la virtualización provocada por las redes informáticas, en las transformaciones de lo imaginario y lo real del cuerpo provocado por las tecnologías con las que el mundo y el ser humano están siendo invadidos. Ciertamente, son muchas las razones que, actuando en conjunto, constituyen una fuerza perturbadora de las ilusiones tradicionales sobre la estabilidad de nuestros límites corporales y de su identidad unitaria.

No hay forma de hablar del cuerpo sin cuestionar los límites entre el yo y el otro, las ambigüedades entre el ser y el parecer, el ser y el tener, lo visible y lo invisible, sin mirar

prácticas que incluyen tanto el milagro del parto y el horror de la amputación, desde la autopsia hasta el canibalismo, desde la alimentación hasta el baile, desde el éxtasis hasta la guerra. Entender el cuerpo significa hablar del cuerpo de Cristo y del cuerpo del Rey, del cuerpo sin órganos y del cuerpo nómada. Significa, finalmente, reflexionar sobre la turbulencia de la sexualidad y de la histeria, sobre las ambivalencias del narcisismo y la destructividad del goce, sobre la degeneración y la muerte, el precio que pagamos como cuerpos vivos que vienen al mundo a través de la reproducción sexual, o sea, nuestra finitud irremediable y radical.

Tras esta introducción, es necesario discutir ahora mi hipótesis de que el cuerpo se ha convertido en uno de los síntomas más relevantes de la cultura. Hablar del cuerpo como síntoma abre tres caminos posibles. 1) El camino semiótico, ya que un síntoma es un tipo de signo; 2) La vía psicoanalítica, ya que síntoma es un concepto que proviene del inconsciente; 3) El camino semiótico psicoanalítico, que es mucho más complejo. Dado que estamos en un congreso de semiótica, seguiré el camino de la semiótica con la afirmación de que todo cuerpo es un signo y, por lo tanto, todo signo tiene un cuerpo. Parece una tautología, pero no lo es. Si bien es relativamente obvio decir que todo cuerpo es y funciona como un signo, no se puede decir lo mismo de la afirmación de que todo signo tiene un cuerpo, a menos que veamos.

3. FENOMENOLOGÍA EN LOS FUNDAMENTOS DE LA SEMIOSIS

Para desarrollar este tema recurro a la semiótica de C. S. Peirce. Desafortunadamente, el tratamiento de la semiótica peirceana suele reducirse a una visión esquemática e improductiva de las tricotomías de signos. Esta reducción no hace justicia al potencial que se puede extraer de la semiótica de Peirce, lo que implica tener en cuenta que se trata de una semiótica filosófica fundamentada en una fenomenología muy diferente a la fenomenología europea, en definitiva, una semiótica que nos proporciona conocimientos ontológicos y epistemológicos para reflexionar sobre el universo de los signos y, en consecuencia, sobre la forma en que se nos aparece la realidad y cómo estamos equipados para interpretarla, apoyándonos en la mediación de los signos.

Comencemos con una muy breve descripción de la fenomenología. Siguiendo la tradición que venía de Aristóteles de establecer las categorías universales a través de las cuales hablan las cosas, la originalidad de Peirce, en el contexto de la historia de la filosofía, radica en el establecimiento de tres categorías elementales y, sobre todo, universales y omnipresentes, o sea, son tan generales que están presentes en todos los seres de cualquier género y especie. Por eso mismo, no tienen poder analítico, pero son relevantes para el diagnóstico de territorios de dominio en la compleja realidad en la que estamos insertos. Los nombres que Peirce dio a las categorías son indicadores de su generalidad: primeridad, secundidad y terceridad. Son tres tipos de lógicas interrelacionadas: monádica, diádica y triádica. Para orientarnos en estos territorios, describo a continuación las ideas a las que se vincula cada una de las categorías.

La primeridad está ligada a las ideas de:

Calidad (donde hay un fenómeno, habrá una calidad o un compuesto de calidades: colores, formas, luces, líneas, volúmenes, gradaciones, textura, brillo, sombras, etc.); Posibilidad (el universo de lo posible, de lo que aún no existe en el mundo); Sentimiento (vago e incierto: “Tengo un feeling”, que no debe confundirse con la emoción, a la que ya podemos dar nombres: alegría, tristeza, melancolía, etc.); Indefinición (lo posible aún no tiene definición, la definición es abstracta, producto de la mente, lo posible es vago e incierto, algo que se escapa y que la mente no puede abarcar en clases generales); Indeterminación (si lo posible aún no tiene existencia, entonces no puede ser determinado. Solo podemos determinar lo que existe).

La secundidad está vinculada a las ideas de:

Dualidad, relaciones entre pares, acción-reacción, esfuerzo y resistencia, conflicto, antagonismo, hecho, lo que realmente sucede, aquí y ahora, todo lo que tiene existencia real, singularidad, determinado, discontinuidad, ruptura, sorpresa, choque, lucha, obstrucción, duda.

La terceridad pertenece al universo de las leyes abstractas, la continuidad, la generalidad, la convención, el hábito, la tendencialidad, el tiempo, la inteligencia, el saber. La idea más simple de terceridad es la idea del signo. Todo signo implica un movimiento triádico, porque todo signo se refiere a algo, se aplica a algo, cuando hablamos o escribimos siempre hablamos o escribimos de algo. Cuando dibujamos o fotografiamos, registramos la imagen de algo. Cada película o programa de televisión cuenta la historia de alguna situación, etc. Ahí tenemos dos elementos. El tercero aparece tan pronto el signo encuentre un intérprete y produce en la mente de ese intérprete otro signo, que Peirce llama el interpretante. Por tanto, en la terceridad, si bien sigue siendo una categoría fenomenológica, ya da entrada al universo de la semiótica. Es el punto en que la fenomenología y la semiótica se encuentran.

4. LA SEMIOSIS DEL CUERPO DEL SIGNO

La tercera categoría corresponde a la noción del signo triádico o genuino. Esto no quiere decir que no haya signos diádicos y monádicos que son más rudimentarios. Sin embargo, sin entrar en estos detalles, lo que importa destacar para el tema del cuerpo del signo es que las categorías son sumamente relevantes para penetrar más sutilmente en las famosas clases triádicas de signos establecidas por Peirce. La sutileza es necesaria porque nos ayuda a deconstruir dos grandes mitos desorientadores que aparecen cuando se menciona la clasificación peirceana de los signos, a saber, el mito de que los signos son entidades abstractas e incorpóreas y que la semiótica peirceana no proporciona insumos para pensar el contexto de los signos. Ambos mitos están relacionados e igualmente falsos.

Recordemos las tríadas:

Tricotomía ► Categoría ▼	1. signo en sí (representamen)	2. signo en relación con su objeto	3. signo en relación con el interpretante
primeiridad	qualisigno	ícono	rhema
secundidad	sinsigno	índice	dicente
terceiridad	legisigno	símbolo	argumento

Tabla 1. Fuente: la autora, sobre las ideas de C. S. Peirce

Este diagrama es ampliamente citado y conocido. Sin embargo, la mayoría de las veces los comentaristas se detienen en la relación icónica, indexical o simbólica, sin la necesaria atención a la naturaleza interna del signo, sin preguntarse ni detenerse en las características, en las propiedades que debe tener el signo para ejercer las funciones de ícono, índice y símbolo.

No me detendré en otro error, que suele cometerse, de aislar estas tres funciones, excluyendo una de la otra, olvidando que las categorías son omnipresentes, por lo que la iconicidad, la indexicalidad y el simbolismo son facetas que están presentes en todos y cada uno de los signos. Para ser índice, el signo no puede dejar de ser también ícono, así como, para ser símbolo, no puede dejar de ser a la vez índice e ícono, ya que estos son facetas componentes de todo signo.

Ciertamente existe el predominio de una faceta sobre la otra que depende del punto de vista tomado por el intérprete. De este punto de vista dependerá, a su vez, el interpretante producido en su mente. Si bien esta consideración es de suma importancia, sobre todo porque es común descuidarse de ella, en esta presentación lo que pretendo explorar es el cuerpo del signo. Para ello, tenemos que prestar atención, en primer lugar, a la naturaleza del propio signo. Veamos una vez más el gráfico con atención.

Miremos el núcleo, miremos el elemento que ocupa el centro del gráfico. Allá está el sinsigno. Literalmente, sin es un prefijo de singular. Por lo tanto, sinsigno se refiere a la unicidad de un signo. El centro del gráfico que ocupa es precisamente el punto en el que se encuentran dos aspectos de la secundidad. La secundidad de la naturaleza misma del signo y la secundidad que concierne a la relación dual que todo signo tiene con su objeto. Si recordamos las características de la secundidad, podremos concluir que su núcleo se encuentra en el carácter de existencia de todas las cosas, cuando dejan de ser sólo posibles, es decir, aún no existentes, antes que se imponen a su existencia real. ¿Qué significa existir? Veamos un pasaje esclarecedor de Peirce en el que queda claro que hay diferentes tipos de existencia:

Hay la existencia de acciones físicas. Hay la existencia de todos los tiempos. Hay la existencia del presente. Hay la existencia de las cosas materiales. Hay la existencia de las creaciones de una de las piezas de Shakespeare y, a partir de esto debemos saber, puede haber otra creación con un tiempo y un espacio propios en los que las cosas pueden existir.

Cada tipo de existencia consiste en tener un lugar entre la colección total de su universo (CP 1.433, traducción de la autora)¹.

Ahora bien, para existir, para tener un lugar en el mundo, todo lo que existe debe estar encarnado. De aquí se sigue que sería imposible ejercer la función de un signo si faltara su carácter de existencia, de singularidad. La existencia no se reduce a la estrecha noción de palpabilidad. Una mera fantasía existe en la mente de quien la cultiva y produce efectos en las formas de actuar de quien alimenta su fantasía.

Estamos rodeados de signos por todos lados, y, además, los signos siguen creciendo desmesuradamente en el mundo y, más aún, todos presentan una corporeidad, más simple o más compleja, todos tienen un cuerpo con el que ocupan un lugar y un tiempo en el contexto en que existen, de lo contrario no podrían funcionar como signos. Veamos las pantallas de nuestros *smartphones* como ejemplo. Lo que vemos es una profusión de signos de variados tipos, imágenes, textos y audiovisuales que se mueven de página en página, cambiantes al tacto de nuestros dedos.

Es cierto que se trata de textos e imágenes que funcionan como signos de los objetos a los que se refieren, signos que muestran una corporeidad que les es propia. Pero los objetos referidos son también signos más o menos complejos que exhiben también los cuerpos que son constitutivos de su existencia.

Lo que también se puede ver es que el carácter de existencia es inseparable de las cualidades que exhibe cada signo, por tanto, todo existente está impregnado de cualisignos y, por tanto, también de funciones icónicas, así como de funciones simbólicas. Estas dependen del papel que ocupa lo existente en una cultura, es decir, en un tiempo y espacio determinados. Es en este punto que entramos en el examen de la relación entre el signo y su objeto, lo que nos permitirá desmontar el segundo mito, es decir, la idea errónea de que el signo peirceano no está relacionado con el contexto. Es aquí nuevamente donde el sinsigno indicial dicente nos brinda elementos preciosos para la discusión.

5. EL CONTEXTO DE EXISTENCIA DEL SINSIGNO

El sinsigno es ejemplar para esta discusión porque todo signo existente sólo puede existir en un contexto, es decir, en su universo de existencia. El sinsigno indicial dicente es un tipo de signo que mantiene una conexión existencial con su objeto de referencia, o, mejor dicho, el sinsigno es siempre parte de un todo mayor que corresponde a su objeto, es decir, a lo que el signo señala o designa. El sinsigno, por lo tanto, indica su contexto de existencia.

Hay signos indexicales genuinos, como un dedo que señala, una fotografía sin manipulación, una luz roja, una llamada de atención. ¿Qué tipo de signo es este? Es aquel que está en conexión existencial con su objeto de referencia. En efecto, apunta a algo que

¹ De acuerdo con los estándares internacionales, el trabajo se cita como CP seguido del número de volumen y el número de párrafo.

está o estuvo allí, constituyendo así una relación dual, de hecho existente en el tiempo y en el espacio, entre el signo y su objeto. Pero también existe otro tipo de indexicalidad que se denomina “designativa” cuando el discurso verbal o mixto (con o sin imágenes) tiene como objeto de referencia un acontecimiento, una situación, un acontecimiento que existió en el tiempo y en el espacio próximo o remoto. El objeto al que se refiere el discurso no es fruto de la imaginación ni de los estados de ánimo del hablante. Tampoco es fruto de la abstracción racional. Por el contrario, aquello a lo que se refiere el discurso, de hecho, existió, sucedió en el fluir del tiempo y en un corte del espacio, produciendo efectos reales en el mundo de la naturaleza y de los seres humanos.

Sin embargo, todo lo que sucede, lo hace en un contexto sin límites predefinidos. Todo contexto es una síntesis de múltiples determinaciones. Acontecer en un tiempo y espacio determinados no significa que el hecho no esté múltiplemente determinado ya que, en realidad, condensa sus antecedentes y sus consecuentes. Los hechos individuales tienen su verdad, que es su existencia, en la suma de sus efectos (CP 1.457). No es casualidad que las palabras de Marx se acerquen mucho a la insistencia de Peirce en lo existente que es lo que Marx llama concreto.

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones y, por tanto, es la unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, y no como punto de partida, aunque es el verdadero punto de partida, y por tanto también el punto de partida de la intuición y de la representación. En el primer caso, la representación plena se volatiliza en una determinación abstracta; en el segundo caso, las determinaciones abstractas conducen a la reproducción de lo concreto a través del pensamiento. Por eso Hegel cayó en la ilusión de concebir lo real como resultado del pensamiento que, partiendo de sí mismo, se enfoca en sí mismo, profundiza en sí mismo y se mueve por sí mismo; mientras que el método que consiste en elevarse de lo abstracto a lo concreto es, para el pensamiento, sólo el modo de apropiarse de lo concreto, de reproducirlo en forma de pensamiento concreto (Marx, 2011: 54-64, traducción de la autora).

6. EL CUERPO COMO SÍNTOMA DE LA CULTURA

La existencia es el curso de la vida y ese curso tiene lugar en contextos espacio temporales. Como seres de lenguaje que somos, estamos siempre enredados en contextos, es decir, signos y objetos de signos en una malla semiótica multidimensional y heteróclita. Ahora, en las sociedades contemporáneas, la malla de signos se ha vuelto densa. Los signos crecen porque crecen los medios en los que transitan los signos en la conjugación de dos tipos de corporeidad, la corporeidad de los signos y la corporeidad de los medios. Signos y medios crecen desmesuradamente, poblando la superficie del planeta y avanzando ya hacia el cielo. Vivimos mucho más con signos que con seres que solemos llamar carnales, que además son también signos complejos, cada uno con su propia corporeidad. Poco nos damos cuenta de que cuando llevamos un teléfono inteligente con nosotros, que evidentemente tiene un cuerpo propio, llevamos con nosotros un medio de todos los medios, un hipersigno de muchos signos.

Dando por sentado que todos los signos tienen un cuerpo, existimos en un mundo poblado por una avalancha de signos, cada uno con su propio cuerpo, transitando y circulando en una multiplicidad de medios, aplicaciones y pantallas. Por tanto, cuando digo que el cuerpo se nos aparece como síntoma de la cultura, no me refiero sólo a los cuerpos biológicos, o exclusivamente a los cuerpos humanos, que, de hecho, hoy son puestos en tela de juicio. Me refiero también a las marañas de cuerpos sígnicos que nos rodean, nos penetran y nos enredan en hilos densamente entrelazados, pero, sobre todo, inestables en medio de los cuales buscamos incesantemente orientarnos en los modos de existencia que nuestra cultura nos permite lograr.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARX, K. (2011). “O método da economia política (Introdução)”. En *Grundrisse*, K. Marx (ed.), 54-64. São Paulo: Boitempo.
- PEIRCE, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*. Vols. 1-6, Charles Hartshorne e Paul Weiss (eds.); vols. 7-8, Arthur Burks (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- SANTAELLA, L. (1998). “Cultura tecnológica e o corpo biocibernético”. *Margem* 8, 33-44.
- ____ (2003). *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- ____ (2004). *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 30/06/2022

Fecha de aceptación: 20/10/2022

**SEMIÓTICA AUDIOVISUAL Y NEUROCIENCIA COGNITIVA.
EL PROYECTO DE LA NEUROFILMOLOGÍA
Y LA CUESTIÓN DE LA EXPERIENCIA TEMPORAL**

**AUDIOVISUAL SEMIOTICS AND COGNITIVE NEUROSCIENCES.
NEUROFILMOLOGY AND THE CHALLENGE OF TEMPORAL EXPERIENCE**

Ruggero EUGENI

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)
ruggero.eugeni@unicatt.it

Resumen: Este artículo presenta un marco de investigación basado en el diálogo entre semiótica audiovisual y ciencias neurocognitivas llamado *Neurofilmología* que actualiza la semiótica interpretativa y que busca esbozar un modelo de la experiencia de visionado que tenga en cuenta la relación encarnada entre un organismo-espectador y su entorno. Este modelo se elabora a nivel *metaempírico*, reuniendo resultados empíricos de análisis semióticos y experimentos neuropsicológicos. En particular, el artículo ilustra la metodología y resultados de una investigación neuropsicológica en curso sobre la experiencia temporal en el visionado de productos audiovisuales. La experiencia del tiempo no depende de un abstracto *reloj interno*, sino que está vinculada a una serie de movimientos realizados o percibidos por el sujeto. Este fenómeno se intensifica durante el visionado, en comparación con la experiencia ordinaria. Esta visión encarnada explica las particularidades de la experiencia temporal del espectador y hace del cine un laboratorio de la temporalidad único.

Palabras clave: Semiótica de los medios de comunicación. Semiótica audiovisual. Epistemología. Percepción del tiempo. Experiencia.

Abstract: This article presents a research framework based on the dialogue between audiovisual semiotics and neurocognitive sciences called *Neurofilmology*. Neurofilmology is an update of interpretative semiotics and intends to outline a model of the audiovisual viewing experience that considers the embodied relationships between a viewer-organism and its environment. This model is elaborated at a *meta-empirical* level by confronting and blending the empirical results from semiotic analyses and neuropsychological experiments. In particular, the article illustrates an ongoing neurofilmological research devoted to the temporal experience in viewing audiovisuals. The experience of time does not depend on abstract *internal clocks* but is instead linked to the living and lived coordination of different series of movements performed or perceived by the subject. Since these series multiply within the audiovisual vision

compared to ordinary experience, this perspective explains the particularities of the viewer's temporal experience and makes cinema a particular laboratory of temporality.

Keywords: Media semiotics. Audiovisual semiotics. Epistemology. Timing and time perception. Experience.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta las líneas principales de un proyecto de investigación que cruza la semiótica audiovisual con algunas recientes tendencias de las ciencias neurocognitivas. Algunos de mis colaboradores y yo hemos decidido llamar a este proyecto Neurofilmología (D'Aloia y Eugeni, 2014; Eugeni, 2021; D'Aloia, 2021). Buscábamos también diferenciarlo de otros enfoques parecidos pero carentes de un componente semiótico tan explícito, como por ejemplo la neurocinemática (Hasson *et al.*, 2008), la psicocinemática (Shimamura, 2013) o, simplemente, una versión actualizada del cognitivismo aplicado a los medios de comunicación (Nannicelli y Taberham, 2014; Grabowski, 2015; Zacks, 2015)¹.

En el artículo presentaré rápidamente las premisas teóricas y el modelo general de la Neurofilmología —apartado 2—. Después presentaré una investigación neurofilmológica específica, aún en curso, dedicada a la percepción del tiempo durante el visionado de segmentos audiovisuales —apartado 3—. Por último, a partir de esta experiencia, analizaré en profundidad las relaciones epistemológicas entre semiótica y ciencias neurocognitivas —al menos en el campo que más domino, la semiótica audiovisual: apartado 4—.

2. LOS ORÍGENES Y EL MODELO DE LA NEUROFILMOLOGÍA

2.1. Los orígenes de la Neurofilmología

La Neurofilmología deriva de una serie de hitos que se han ido produciendo dentro de la teoría cinematográfica de origen semiótico. El primero de estos hitos fue el giro *pragmático* de los años 70 y 80, que desplazó el foco de atención de los sistemas a los procesos de significación y que llevó a los estudiosos, por tanto, a analizar las acciones interpretativas del público —piénsese en autores como Umberto Eco y, en el ámbito del audiovisual, Gianfranco Bettetini y Francesco Casetti—. La figura del espectador entra en escena, sobre todo, como *construcción textual*. El segundo punto de inflexión tiene lugar a principios de los años 90 y consiste en una tendencia a la *naturalización* de la teoría: algunos estudiosos, sobre todo estadounidenses, se oponen al vínculo entre la

¹ El término también recuerda —y rinde homenaje— a la tradición de investigación de la Filmología, que a partir de los años 40 intentó primero en Francia y luego en Italia poner en diálogo la estética cinematográfica y las ciencias experimentales.

semiótica cinematográfica y el psicoanálisis y proponen, en cambio, una nueva relación con el cognitivismo y las ciencias experimentales —en particular, la psicología de la percepción—; aquí entran en juego autores como David Bordwell y Noël Carroll. El espectador empieza a ser visto como una *mente* que reacciona cognitivamente a los estímulos visuales y auditivos programados por la película. El tercer punto de inflexión es el *fenomenológico*, que tiene lugar a lo largo de los años 90 —con teóricos como Vivian Sobchack y Raymond Bellour—: la psicología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty permite reformular la idea del espectador como un *cuerpo* que interactúa consigo mismo y con otros cuerpos en movimiento, incluido el *cuerpo* de la película. Por último, el cuarto punto de inflexión se produce en los años 2000 y es el *neurológico*: la nueva visibilidad cultural de la neurociencia socava los procesos cognitivos clásicos —inspirados en la metáfora computacional— y reivindica una base biológica para el visionado de películas —pensemos en las intervenciones de Torben Grodal—; el espectador es considerado así esencialmente como un *cerebro*.

Las investigaciones más recientes evitan algunos de los extremismos de este debate, y aprovechan más bien el progresivo enriquecimiento de la figura del espectador. El espectador es visto cada vez más como un *organismo*, es decir, una unidad de cuerpo, mente y cerebro que interactúa con un entorno complejo; las relaciones que teje con este entorno no son sólo estrictamente cognitivas, sino también perceptivas, sensoriales, emocionales, patémicas, afectivas y prácticas; en particular, implican directamente a su cuerpo, con sus habilidades y actividades motoras y sensoriomotoras (Gallese y Guerra, 2020 y 2022). En este sentido, muchos teóricos adoptan el modelo *4e cognition*, que califica la cognición como “*embodied, embedded —in the environment—, enactive, extended*” (Newen, De Bruin y Gallagher, 2018); pero prefieren evitar el término *cognición*, considerado demasiado anticuado y restrictivo, para introducir el nuevo término *experiencia* (Eugeni, 2010).

La Neurofilmología entra en este campo en expansión de la teoría del cine y los medios audiovisuales, pero lo hace con dos particularidades. En primer lugar, reivindicando un papel específico e insustituible de la semiótica en la investigación, junto con la parte experimental. En segundo lugar, prestando una especial atención epistemológica a los procedimientos de investigación y diálogo entre las humanidades y las ciencias duras.

2.2. El modelo de la Neurofilmología

La Neurofilmología se presenta como una teoría que se centra en la experiencia del espectador que consume cine y otros productos audiovisuales. Esta experiencia se entiende como multidimensional, constructiva y dotada de una lógica interna. Multidimensional en el sentido de que, como ya hemos mencionado, tiene en cuenta diferentes registros mentales y circuitos neuronales, no sólo cognitivos; constructiva en el sentido de que, dentro de sí, el sujeto construye una serie de esquemas que le permiten

dar una forma específica a lo que está experimentando —y, por tanto, responder a otras preguntas más específicas sobre la propia experiencia que está viviendo en ese momento—; por último, dotada con una lógica interna según la cual la experiencia se articula en niveles, de tal manera que los *posteriores* presuponen los *anteriores* —aunque siguen existiendo numerosos mecanismos de para volver hacia arriba desde abajo—. Partiendo de estas premisas, el modelo de experiencia del espectador que propone la Neurofilmología se modela en cuatro niveles progresivos de esquemas y estructuras producidas o producibles por el espectador.

El *primer* nivel es el de la *transición de la sensación a la percepción* y permite responder a las preguntas “¿Qué siento y qué percibo en mi entorno?”. En la primera fase de la sensación, el sujeto percibe una serie de cualidades sincrónicas —tonales— y diacrónicas —rítmicas— que pueden parecerle diagramas más o menos organizados de ciertas fuerzas que carecen, sin embargo, de un referente específico. El paso a la fase de percepción implica una distinción entre uno mismo y su entorno y, por tanto, la asignación a ese entorno de una consistencia de mundo y una organización en campos de objetos intencionales. Aquí surge uno de los rasgos distintivos de la experiencia mediada frente a la experiencia directa, en el sentido de que ya no hay uno sino tres campos de este tipo: el que se percibe directamente —*mundo directo*—; el que se percibe indirectamente a través de los materiales sensoriales proporcionados por los dispositivos audiovisuales —*mundo indirecto, o diegético*—; y el formado también por materiales sensoriales proporcionados por dispositivos pero cuyo estatus es híbrido entre los otros dos campos —*discurso*—.

El *segundo* nivel está inmediatamente relacionado con esta distinción y se refiere al *posicionamiento existencial* del sujeto con respecto a estos mundos. La pregunta que está en el centro de las configuraciones producidas es, en este caso, “¿En qué entorno(s) estoy?”. El mundo directo y el discurso son en principio egotrópicos, es decir, se organizan en función de la encarnación del *yo* del sujeto de la experiencia, mientras que el mundo indirecto es alotrópico, organizado *en tercera persona*. Sin embargo, son posibles una serie de intercambios que consisten tanto en la *alotropización* del mundo directo —diegetización del dispositivo— como en la *egotropización* del mundo indirecto —uso de subjetividades, interpelaciones, etc.—.

En el *tercer* nivel se analizan las configuraciones que dan cuenta de las transformaciones de los mundos implicados en la experiencia y, por tanto, de su organización narrativa: las configuraciones producidas responden a la pregunta “¿Qué sucede —qué ha sucedido, qué sucederá— en el entorno o entornos en los que me encuentro —y qué *me* sucede—?”. Aquí se distinguen dos procesos que se implican mutuamente: la *actualización* temporal, es decir, un proceso de mapeo situacional y el mantenimiento progresivo del mapa resultante; y el *razonamiento* temporal, que implica formas más elaboradas de organización temporal —*flashbacks, flash forwards* y, en general, un *montaje* de distintos segmentos temporales—. El primer proceso pertenece al mundo indirecto, mientras que el segundo tiende a formar parte del discurso.

Por último, el *cuarto* nivel es el de la *sintonía relacional* y se refiere a las relaciones del sujeto con los diferentes tipos de sujetos que encuentra dentro de su propia experiencia —es decir, con aquellas entidades percibidas en el acto de realizar un tipo de experiencia análoga a la del propio espectador—: la pregunta en este caso es “¿qué sienten los otros sujetos y qué siento yo con y hacia ellos?”. Estos sujetos pertenecen a cuatro categorías: sujetos explícitos del mundo indirecto —personajes—, sujetos implícitos del mundo indirecto —puntos de percepción—, sujetos del discurso —autores, emisores—, sujetos espectadores del mundo directo —interlocutores o *partners*—. Con respecto a estas entidades, el sujeto espectador define el grado de comprensión de sus estados experienciales y cómo de cerca o de lejos están de su propia experiencia.

Sensación Percepción	Configuraciones tonales y rítmicas		
	Mundo directo	Discurso	Mundo indirecto
Ubicación existencial	Mundo egotrópico		Mundo alotrópico
	Egotropización del mundo indirecto	↔	Alotropización del mundo directo Alotropización del discurso
Organización narrativa	[Procesos temporales relativos al mundo directo]	Organización temporal	Mapeado situacional
Regulación relacional	Partners (Relaciones intersomáticas)	Autores (Relaciones estilísticas)	Sujetos explícitos: Personajes (Relaciones de carácter)
			Sujetos implícitos: puntos de percepción (relaciones enactivas)

Imagen 1.

El modelo de experiencia del espectador de la Neurofilmología (Eugeni, 2021).

3. LA NEUROFILMOLOGÍA A PRUEBA DE LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

3.1. SEEM_IT

En esta sección presento algunos resultados de una investigación neurofilmológica que, como ya hemos mencionado, sigue en curso y trata sobre la percepción del tiempo al ver segmentos audiovisuales por parte del consumidor. Cayendo en la tentación de usar siglas en inglés, hemos llamado al proyecto *Subjective Experience and Estimation of*

Moving-Image Time (SEEM_IT)². Los motivos de esta elección son los siguientes: por un lado, la cuestión de la percepción subjetiva del tiempo en general es un tema muy candente de la investigación contemporánea, y no solo del ámbito neurocognitivo (Arstila y Loyd, 2014; Phillips, 2017). Por otro lado, la particular experiencia del tiempo que ofrece el cine ha sido un tema central tanto en la literatura científica tradicional —incluso semiótica— (Bettetini, 1979) como en aquella contemporánea (Doane, 2002; Mulvey, 2006). Así pues, SEEM_IT surge con la idea de abordar la experiencia temporal del espectador aunando la investigación semiótica y la experimental. Todo esto con el fin de comprender qué elementos de los textos audiovisuales modulan la percepción del tiempo del espectador de forma original respecto a la experiencia directa del mundo: qué combinaciones tienen lugar, bajo qué formas y cuáles son las causas. Respecto al modelo de la Neurofilmología, la investigación se sitúa en el tercer nivel —organización narrativa—, y recupera algunos aspectos del primer nivel —sensación y percepción—.

En cuanto a los elementos semióticos que se van a poner a prueba, la primera fase de la investigación identificó dos variables: el tipo de *acción* que se representa y el tipo de *montaje* que se utiliza. Identificamos también tres tipos de acción: la acción intencional —orientada hacia un objetivo reconocible y con sub-acciones claramente articuladas en relación con tal objetivo—, y la acción lineal —libre de repeticiones—: A1 —el personaje se sirve y bebe un vaso de agua—; una acción intencionada y parcialmente repetitiva: A2 —el personaje corta una rebanada de pan repitiendo necesariamente el gesto de cortar varias veces—; y finalmente una acción no intencionada y repetitiva: A3 —el personaje mueve casualmente dos objetos sobre una mesa—. Y por otro lado identificamos tres variables respecto al montaje: un plano medio sin montaje (E1); un montaje lento que cumpliera con las reglas de *continuidad* del cine clásico e implicaba el uso de un número moderado de puntos de colocación de la cámara (E2); un montaje rápido que cumpliera con las reglas estilísticas de *continuidad intensificada* (Bordwell, 2006) del cine contemporáneo e implicaba un mayor número de puntos de colocación espacial de la cámara (E3). Teniendo en cuenta todas estas variables, vino fuera una matriz de nueve vídeos, rodados profesionalmente en condiciones controladas que evitaran la intromisión de otras variables —colores neutros, gestos del actor desprovistos de emotividad, etc.—, y que en el montaje final tuvieran la misma duración —unos 12 minutos cada uno—.

En cuanto a los aspectos de la experiencia temporal que queríamos analizar, nos hemos centrado en dos aspectos clásicos: la estimación de los tiempos de duración, por un lado, y las opiniones sobre la velocidad del desarrollo de los acontecimientos y del paso del tiempo, por el otro. Por razones de espacio, a continuación, nos centraremos sólo en el primer aspecto, dejando para más adelante un análisis y exposición más completos de los resultados de la investigación.

² La investigación se ha realizado en el marco del proyecto PRIN 2015TM24JS-SH4 *Perception, Performativity and Cognitive Sciences* coordinado en Italia por Antonino Pennisi (Università di Messina). De parte de la Università Cattolica del Sacro Cuore han participado R. Eugeni (coordinador de la Unidad de Investigación), A. D'Aloia, F. Cavaletti (Departamento de Ciencias de la Comunicación), A. Antonietti, M. R. Ciceri, S. Balzarotti, B. Colombo, E. Cardani (Departamento de Psicología).

3.2. Tres experimentos

Los materiales producidos se utilizaron en tres experimentos. El *primer* experimento fue puramente conductual: consistió en mostrar los nueve vídeos en orden aleatorio a un grupo de 76 participantes, a los que se les pidió después de cada visionado que evaluaran por escrito la duración del clip que acababan de ver —para distraerles y evitar que calcularan mentalmente la durada del video mientras lo veían, se les había pedido que realizaran el ejercicio de fijarse en los contenidos de los vídeos para después comentarlos: Eugeni *et al.*, 2020—. Los resultados del experimento muestran que un montaje rápido (M3) está claramente correlacionado con una sobreestimación de la duración del vídeo; al mismo tiempo, el tipo de acción también afecta a la percepción de la duración del producto: en particular, en la transición de A1 —acción intencional y lineal— a A3 —acción no intencional y repetitiva— aumenta la tendencia a sobreestimar la duración del vídeo.

El *segundo* experimento, realizado al mismo tiempo que el primero, analizó la actividad oculomotora de los sujetos, registrada a través de un dispositivo y un software de seguimiento ocular (Balzarotti *et al.*, 2021). El montaje rápido (M3) que está relacionado con una sobreestimación de la duración de los vídeos, como decíamos, provoca también una actividad oculomotora más intensa, con menos fijaciones visuales y un mayor número de movimientos sacádicos. De forma más general, la sobreestimación de la duración de los vídeos está también relacionada con una mayor amplitud de los movimientos sacádicos —una mayor distancia entre los dos puntos del desplazamiento ocular—, que se da con mayor frecuencia en el visionado de vídeos relacionados con A3 —acción no intencional y no lineal—.

Por último, en el *tercer* experimento —aún no publicado— se utilizó el método de Estimulación Transcraneal por Corriente Directa (*Transcranial Direct Current Stimulation*: tDCS) en una muestra de 48 sujetos. Este método permite o bien estimular la actividad de una zona específica y limitada de la corteza cerebral —condición anódica—, o bien inhibirla —condición catódica—. También puede aplicarse condición *sham*, que no produce ningún efecto y que se utiliza como parámetro de control. El área elegida en este caso fue el Área Motora Suplementaria (*Supplementary Motor Area*: SMA), un área situada en la región dorsomedial del córtex prefrontal que la literatura científica ha relacionado con la percepción y estimación del paso del tiempo (Coull, Vidal y Burle, 2016). Los resultados del experimento muestran que la inhibición de la SMA —estado catódico— aumenta la sobreestimación del paso del tiempo en el caso del montaje rápido M3 y de la acción no intencional y no lineal A3; por su parte, la estimulación de la SMA —estado anódico— produce efectos particulares sólo cuando se combinan acción y montaje, en el sentido de que hace que la percepción de la duración de las acciones sea independiente de los efectos del montaje —un resultado que es

particularmente evidente en el caso de A3, cuya distorsión en este caso no cambia con la transición de E1 a E3—.

3.3. El cine y la experiencia encarnada del tiempo

Deberíamos hacer ahora una interpretación de estos resultados que busque responder a la pregunta de *cómo* actúan las variables semióticas audiovisuales en la gestación de la experiencia del tiempo por parte del espectador —y en particular, en nuestro caso, en su percepción del paso del tiempo—.

Comencemos con el último experimento y el papel del SMA. Hemos dicho que se considera un área estratégica en la percepción de la duración del tiempo. Ahora hay que añadir que es un área que también realiza otras tareas al mismo tiempo: coordina la planificación y ejecución de movimientos complejos —formados por cadenas múltiples y simultáneas de gestos y acciones coordinadas entre sí—; éstos pueden ser actuados directamente por el sujeto o percibidos por él en otros sujetos y objetos con los que puede tener que coordinar sus movimientos o que simplemente está observando *desde fuera*. En cualquier caso, la percepción del tiempo y su duración deriva tanto de la *propiocepción* como de la *exterocepción* del movimiento y, por tanto, de las diversas formas de colaboración *gestual* entre el sujeto y su entorno: el tiempo experimentado es, pues, un tiempo vivo, que es experimentado por el sujeto —y no un tiempo abstracto determinado por un *reloj interno*, como sostenía la anterior hipótesis cognitivista (Coull y Droit-Volet, 2018)—.

Este enfoque *encarnado* de la experiencia del tiempo resulta decisivo para entender el efecto de los productos audiovisuales sobre la misma. En efecto, podemos considerar el visionado de productos audiovisuales como el lugar de experiencia en el que se produce una multiplicación de los movimientos percibidos y experimentados por el sujeto; y, por tanto, como un laboratorio único para la construcción de la experiencia temporal. En nuestros experimentos hemos tenido en cuenta tres tipos de movimientos: los del actor en la pantalla; los determinados por el desplazamiento del punto de vista en el montaje; y los movimientos oculares del espectador. A estos hay que añadir otros, que aún no hemos considerado en nuestro trabajo de investigación: los movimientos sonoros —en los que está trabajando Kolesnikov (2022)—; los movimientos de cámara; las alteraciones del movimiento de la película.

Por supuesto, quedan muchos problemas sin resolver: destacaré tres de ellos. En primer lugar, no está claro si la duración percibida es aquella experimentada directamente por el espectador, o si es aquella relacionada con el esfuerzo y, por tanto, con el tiempo de comprensión —por muy encarnado que esté— del desarrollo de la acción: en otras palabras, no está claro si los sujetos están valorando verdaderamente el tiempo de lo que han visto —metonímicamente—, o si más bien lo que están percibiendo es el tiempo que han experimentado y necesitado para interpretar, con sus propios sentidos y su propio cuerpo, lo que han visto. Por otro lado, no está claro si esta percepción de la duración, en

el contexto de vídeos de unos 15 minutos de duración y del visionado de acciones simples, pueda reproducirse en el caso de productos con una duración más larga y con construcciones narrativas complejas —es decir, en el paso de las formas de actualización a las de razonamiento temporal, si usamos la terminología de la Neurofilmología—; ni si los mecanismos que actúan son los mismos. Por último, no sabemos, en caso de que realmente suceda, de qué manera y en qué medida las percepciones del tiempo que surgen en el laboratorio del visionado audiovisual se trasladan a la experiencia ordinaria y contribuyen a determinar los cronotopos y *cronotipos* (Roenneberg, 2012) característicos de una determinada cultura.

4. CONCLUSIONES: POR UNA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

Una reflexión *a posteriori* sobre la investigación que acabamos de presentar permite lanzar algunas observaciones finales sobre el proyecto epistemológico de la Neurofilmología. En primer lugar, es evidente que deben evitarse las posiciones extremas de *naturalización* de la teoría —que sustituyen las determinaciones culturalistas por aquellas biológicas: véanse, por ejemplo, algunas posiciones de Grodal, 2009—, así como las posiciones igualmente extremas de defensa de una supuesta autonomía de la esfera humanística respecto a la esfera científica y experimental —expresadas en algunos pasajes de Rodovick (2015)—. En segundo lugar, si asumimos que debe iniciarse un diálogo, debemos comprender en qué principios puede basarse y cómo *invitar* a otras disciplinas a colaborar con la semiótica (Fabbri, 2021). En este sentido, han surgido tres propuestas principales: la ciencia ofrece algunas sugerencias *analógicas* a la teoría (Bellour, 2009); los resultados de las diferentes disciplinas deben ser comparados y contrapuestos en busca de una superposición o *consiliencia* (Bordwell, 2013); finalmente —en realidad una variante más refinada de la solución anterior— los resultados de la estética, la psicología y la neurología deben ser *triangulados* (Smith, 2017 y 2022).

Personalmente, creo que estas soluciones son insuficientes, ya que siguen siendo monoplanas. Lo que se necesita es al menos duplicar los planos de la investigación. En el plano experimental, es necesario que las ciencias neurocognitivas, por un lado, y la semiótica cognitiva (Paolucci, 2021) de tipo analítico, por otro, realicen su trabajo de forma independiente. Esta elección implica admitir que el análisis semiótico también consiste en un experimento, aunque sea de tipo mental: dentro del mismo, el investigador trata de identificar el/los proyecto/s de experiencia que un texto audiovisual conlleva para sus espectadores por medio de sus recursos textuales; y lo hace utilizándose a sí mismo, *a modo de quiasmo*, como objeto y sujeto del análisis: activa la experiencia mediática sobre sí mismo de forma regulada y disciplinada y al mismo tiempo observa y anota sus resultados (Eugeni, 2010). En cambio, corresponde a los experimentos neurocognitivos verificar no los diseños, sino el desarrollo real de las experiencias mediáticas y sus sustratos mentales y neuronales.

El punto fundamental de nuestra propuesta es que los resultados de ambos conjuntos de experimentos —los análisis semióticos y los experimentos neurocognitivos propiamente dichos— convergen en un *segundo plano metaempírico* y contribuyen a la construcción de un modelo compartido de la experiencia del espectador; un modelo que, a su vez, orienta la investigación indicando puntos ciegos e hipótesis a explorar. Este modelo metaempírico de la experiencia del espectador es el que esbozamos rápidamente en la sección 2.2; y la Neurofilmología —aunque no escapa a la limitación de la experimentación— sitúa sus esfuerzos precisamente en este nivel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARSTILA, V. & LLOYD, D., eds. (2014). *Subjective time. The philosophy, psychology, and neuroscience of temporality*. Cambridge (MA) / London: The MIT Press.
- BALZAROTTI, S. ET AL. (2021). “The Editing Density of Moving Images Influences Viewers’ Time Perception: The Mediating Role of Eye Movements”. *Cognitive Science* 45, e12969.
- BELLOUR, R. (2009). *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P. O. L. / Traffic.
- BETTETINI, G. (1979). *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. Milano: Bompiani.
- BORDWELL, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- _____. (2013). “The Viewer’s Share: Models of Mind in Explaining Film”. En *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, A. P. Shimamura (ed.), 29-52. Oxford / New York: Oxford University Press.
- COULL, J. T.; VIDAL, F. & BURLE, B. (2016). “When to act, or not to act: That’s the SMA’s question”. *Current Opinion in Behavioral Sciences* 8 [special issue on “Time in perception and action”, W. H. Meck & R. B. Ivry (eds.)], 14-21.
- COULL, J. T. & DROIT-VOLET, S. (2018). “Explicit Understanding of Duration Develops Implicitly through Action”. *Trends in Cognitive Sciences* 22.10 [special issue on “Time in the Britain”, L. Drayton & M. Furman (eds.)], 923-937.
- D’ALOIA, A. (2021). *Neurofilmology of the Moving Image*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- D’ALOIA, A. & EUGENI, R., eds. (2014). [Special issue on] “Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience”. *Cinema & Cie. Film & Media Studies Journal* 14.22-23, 9-114.
- DOANE, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- EUGENI, R. (2010). *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*. Roma: Carocci.

- _____. (2021). "Neurofilmología". En *Diccionario de teorías narrativas 2. Narratología, cine, videojuego, medios*, L. Vilches Manterola (ed.), 547-560. Barcelona: Caligrama Editorial / Penguin Random House.
- EUGENI, R. ET AL. (2020). "It Doesn't Seem_ It, But It Is. A Neurofilmological Approach to the Subjective Experience of Moving-Image Time". En *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, A. Pennisi & A. Falzone (eds.), 243-265. Cham: Springer.
- FABBRI, P. (2021). *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*. Milano: Bompiani.
- GALLESE, V. & GUERRA, M. (2020). *The Empathic Screen. Cinema and Neurosciences*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- GALLESE, V. & GUERRA, M., eds. (2022). [Special issue on] "The Neurosciences of Film". *Projections. The Journal of Movies and Mind* 16.1, 1-137.
- GRABOWSKI, M. J., ed. (2015). *Neuroscience and Media: New Understandings and Representations*. London / New York: Routledge.
- GRODAL, T. (2009). *Embodied Visions Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- HASSON, U. ET AL. (2008). "Neurocinematics: The Neuroscience of Film". *Projections. The Journal of Movies and Mind* 2.1, 1-26.
- KOLESNIKOV, A. (2022). "Cranes, Drones and Eisenstein. A Neurohumanistic Approach to Audio/Visual Gestures". *Projections. The Journal of Movies and Mind* 16.1, 25-46.
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books.
- NANNICELLI, T. & TABERHAM, P., eds. (2014). *Cognitive Media Theory*. New York / London: Routledge.
- NEWEN, A., DE BRUIN, L. & GALLAGHER, S., eds. (2018). *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- PAOLUCCI, C. (2021). *Cognitive Semiotics: Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*. Cham: Springer.
- PHILLIPS, I., ed. (2017). *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*. London / New York: Routledge.
- RODOWICK, D. N. (2015). *Philosophy's Artful Conversation*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- ROENNEBERG, T. (2012). *Internal Time. Chronotypes, Social Jet Lag, and Why You're So Tired*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- SHIMAMURA, A. P., ed. (2013). *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- SMITH, M. (2017). *Film, Art, and the Third Culture. A Naturalized Aesthetics of Film*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- _____. (2022). "Triangulation revisited". *Projections. The Journal of Movies and Mind* 16.1, 11-24.

ZACKS, J. M. (2015). *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Traducción de Álvaro Díez Valle.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/07/2022

Fecha de aceptación: 20/10/2022

THE OTHERLESS OTHER:
LAS PASIONES MISÓGINAS DE LA MANOSFERA ESPAÑOLA

THE OTHERLESS OTHER:
THE MISOGYNY PASSIONS OF SPANISH MANOSPHERE

Charo LACALLE
Universitat Autònoma de Barcelona
rosario.lacalle@uab.es

Resumen: El objetivo de este artículo es identificar las actitudes y las pasiones que emergen en los discursos misóginos de los dos foros más populares de la Manosfera española: Forocoches y Burbuja.info. La hipótesis subyacente al análisis semiótico realizado postula la correlación entre, por un lado, las pasiones de los cuatro microsistemas patémicos que configuran el dispositivo actancial de los celos (Greimas y Fontanille, 1991) y, por otro lado, los discursos de odio contra las mujeres en las subculturas más relevantes de la Manosfera: MRA (*Men Rights Activists*), MGTOW (*Men Going Their Own Way*), PUA (*Pick up Artists*) e Incels (*Involuntary Celibates*). Los mensajes de ambos foros figurativizan la misoginia a través de la expresión de dos “estados del alma”, la indignación y el desprecio, cuya configuración axiológica nos permite determinar los rasgos distintivos y las interacciones que caracterizan el simulacro pasional de los sujetos misóginos.

Palabras clave: Semiótica. Manosfera. Misoginia. Discursos de odio.

Abstract: This article aims to identify the attitudes and passions in the misogynist discourses of the two most popular forums of the Spanish Manosphere: Forocoches and Burbuja.info. The hypothesis underlying the semiotic analysis carried out assumes the relationship between, on the one hand, the passions of the four pathemic microsystems that configure the actantial system of jealousy (Greimas and Fontanille, 1991) and, on the other hand, the hate speeches against women in the most relevant subcultures of the Manosphere: MRA (Men Rights Activists), MGTOW (Men Going Their Own Way), PUA (Pick up Artists) and Incels (Involuntary Celibates). The messages of both forums figurativize misogyny through the discursive construction of two “states of the soul”: indignation and contempt, whose axiological configuration allows us to determine the characteristics and interactions of the passional simulacrum articulated by the misogynist subjects.

Keywords: Semiotics. Manosphere. Misogyny. Hate Speech.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto *Otherless other*, utilizado por Boni Rambatan y Jakob Johanssen (2022) para definir el imaginario sexual de una de las subculturas de la Manosfera —los Incels—, resume la contradicción subyacente a la construcción pasional de los discursos de odio contra las mujeres: el sujeto intenta aplacar el deseo obsesivo por el Otro mediante la construcción de un simulacro de sexualidad dirigida a destruir al objeto de valor. Si como afirma Garcin, el atormentado personaje de *Huis Clos*, “l’enfer, c’est les Autres” [El infierno son los Otros] (Sartre, 1944 [1977]), al misógino no le basta con despojarlas de su humanidad, sino que además intenta eliminar su *otredad* para acabar con su obsesión.

El objetivo de este artículo es identificar las actitudes, las pasiones y los escenarios relacionales que emergen en las configuraciones discursivas de los dos foros más populares de la Manosfera española: Forocoches y Burbuja.info. Surgidos en un primer momento para debatir cuestiones relacionadas con la automoción y la economía respectivamente, ambos sitios se han convertido en espacios de discusión sobre cualquier temática imaginable, desde el bricolaje al consultorio sentimental. Aunque los hilos misóginos dedicados a vilipendiar a las mujeres tienen poco que envidiar a sus homónimos de Reddit, presentan una estructura más horizontal que revierte en la mayor amplitud de las perspectivas adoptadas (Miro y Toff, 2022). El férreo control de los administradores sobre las ofensas personalizadas y sobre las llamadas a la acción offline son, asimismo, características diferenciadoras de los dos foros españoles.

Este estudio asume como punto de partida los resultados de las investigaciones cuantitativas sobre los discursos de odio a las mujeres en la Manosfera, realizadas mediante técnicas de *big data* a lo largo de los últimos cuatro años:

- 1) La constante retroalimentación entre el sexismo y la misoginia constituye la principal puerta de acceso a la radicalización (Horta Ribeiro *et al.*, 2021; Frenda *et al.*, 2019; Krendel, 2022; Manne, 2018).
- 2) Los foros misóginos representan cámaras de eco, donde las voces discordantes terminan asimilándose en un gran número de casos a las perspectivas dominantes (Hopton y Langer, 2021).
- 3) La utilización de un lenguaje cada vez más sexualmente explícito y violento coincide con el progresivo desplazamiento de las subculturas más antiguas por parte de las más radicales (Farrell, 2019; Horta Ribeiro *et al.*, 2021).

El corpus está integrado por 500 comentarios obtenidos a partir de dos búsquedas semanales realizadas, a lo largo de marzo y abril de 2022, mediante la asociación de los monemas “cuerpo” y “mujer” con otros términos utilizados habitualmente por las cuatro

subculturas más destacadas de la Manosfera: MRA (*Men Rights Activists*), MGTOW (*Men Going Their Own Way*), PUA (*Pick up Artists*) y Incels (*Involuntary Celibates*). La hipótesis que sustenta el estudio es la existencia de una correlación entre las pasiones de los cuatro microsistemas patémicos, a partir de los que Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille (1991) describen el dispositivo pasional de los celos, y los discursos misóginos de las subculturas mencionadas.

2. LAS SUBCULTURAS DE LA MANOSFERA

La Manosfera designa un fenómeno online, que acoge un ensamblaje de grupos y subgrupos compuestos en su práctica totalidad por hombres y percibidos como espacios deliberativos, donde sus miembros encuentran apoyo y solidaridad (Banet-Weiser, 2018; Jane, 2018; Marwick y Lewis, 2017). El concepto de misoginia define, en ese contexto, el odio contra las mujeres en el mundo virtual debido a su género, desde los insultos hasta el *doxing* y las amenazas de violación (Siapera, 2019). Se trata de una tendencia en alza, convertida en un verdadero fenómeno a pesar de los avances de la detección automática de los discursos de odio y de la mayor implicación de los *gatekeepers* de los medios digitales (Anzovino *et al.*, 2018; Gardiner, 2018; Waltman y Mattheis, 2017).

Los comentarios misóginos de Forocoches y Burbuja.info comparten con sus homólogos de Reddit la creencia de que los valores femeninos se están imponiendo en una sociedad que se dirige inexorablemente hacia el matriarcado. Atribuyen al feminismo un carácter utilitarista y lo acusan de exagerar el alcance de la violencia de género y de producir la castración simbólica de los hombres (Martínez-Jiménez y Zurbano Berenguer, 2019). En consecuencia, postulan la necesidad de luchar contra la misandria de las mujeres en general y del feminismo en particular; pero también de los gobiernos y de los partidos de izquierdas, que alimentan sus expectativas mediante promesas y políticas destinadas a fomentarlas.

La columnista de *The Washington Post* Christine Emba (2022) asocia el incremento de la misoginia con la hipersexualización de la sociedad actual y lo relaciona con la pérdida de privilegios de los hombres por la mayor libertad de las mujeres a la hora de rechazar sus propuestas. Pero las posturas esencialistas de los mensajes misóginos también revelan el desencanto de una clase media decreciente, frustrada por las expectativas incumplidas del neoliberalismo (Bratich y Banet-Weiser, 2019). Una condición idónea para el retorno al fascismo clásico, evidenciado —explícita o implícitamente— en el elevado número de comentarios afines a las ideologías de ultraderecha, que retorna cíclicamente en etapas de crisis (Kroker y Weinstein, 1994). No se trata, pues, de una mera cuestión de hombres enojados que transforman su frustración sexual en odio, sino de la pervivencia y la constante reelaboración de dos de los mitos fundadores de la misoginia. El primero sostiene la inferioridad de la mujer constituye una de las principales lealtades semióticas establecidas en el proceso de conquista de la

naturaleza y de creación de la cultura (Makolkin, 1992). El segundo mito se sustenta en la identificación del orden con las normas sociales del patriarcado (Manne, 2018).

La reelaboración de ambos mitos en la Manosfera revela pensamientos, deseos y fantasías contradictorios sobre las mujeres, que llegan incluso a sobrepasar la misoginia discursiva mediante una serie de *performances* en el mundo offline destinadas a retroalimentar el odio en Internet (Johanssen, 2022). En este sentido, los asesinatos masivos de los auto proclamados Incels en Estados Unidos y Gran Bretaña, a partir de 2014, representan la punta del iceberg de los discursos *online* que nutren el odio contra las mujeres porque:

aunque sea incorrecto sugerir que la participación en la “manosfera” conduzca inevitablemente al maltrato de las mujeres y las niñas, no se puede descartar que la suscripción a tales creencias condiciones las relaciones y la actitud hacia las mujeres (Krendel, 2022: 19).

Laura Bates (2019) figurativiza las comunidades de la Manosfera mediante una cadena de grupos, diferentes pero interconectados entre sí. El desplazamiento del sexismo hasta la misoginia a través de esa cadena de relaciones evidencia la adquisición progresiva de un “velo de normalización”, que recubre la retórica y las ideas sobre el odio a las mujeres, difuminándolas a partir de comentarios aparentemente inocuos como el siguiente: “La suciedad para las mujeres es como los colores, ellas pueden distinguir muchísimo más que nosotros, así que uno de los dos tienes que aceptar la condición del otro” (Forocoches)¹.

A continuación, se resumen las características de las cuatro subculturas más sobresalientes descritas por Debbie Ging (2017).

2.1. *Men’s Rights Activists (MRA)*

Las reivindicaciones de la primera ola feminista de los años sesenta y setenta inspiraron el nacimiento de este grupo, cuyo desacuerdo sobre las pensiones alimenticias y la custodia de los hijos en las sentencias de divorcio terminó por enfrentarlos con las mujeres. Se trata de la única subcultura de la Manosfera que las combate abiertamente en el mundo real, sobre todo en los tribunales, y su presencia en diferentes grupos de presión y partidos políticos de la derecha radical es muy relevante. Sus comentarios giran frecuentemente en torno a las cuestiones mencionadas:

Un poquito de cabeza por Dios... no tienes trabajo, tu mujer está en tu casa y tú pagando la hipoteca con el paro, viviendo con tu madre con 40 años, y si no puedes pagarle 500 euros al mes... ¿estás delinquiendo? Tengo un caso muy cercano que tenía que pedirle dinero a su madre, jubilada, para a final de mes conseguir hacer acopio de la cuantía... Y

¹ Todos los comentarios de Forocoches y Burbuja.info reportados en este capítulo han sido transcritos literalmente, manteniendo los errores y las incorrecciones.

ella en su casa con otro y con su coche, y él pagando la hipoteca de su excasa (Burbuja.info).

2.2. *Men-Going-Their-Own-Way* (MGTOW)

“Incels subiditos”, es como define a los MGTOW un usuario de Forocoches en el hilo titulado “¿Qué opináis del movimiento MGTOW?”. Esta subcultura de la Manosfera coincide con los MRA en la idea de que las mujeres se aprovechan de los hombres. Pero, en lugar de confrontarlas adoptan la posición contraria, rehuyéndolas e incluso mostrando su anhelo por un futuro en el que prescindir completamente de ellas: “Cuando llegue el robot follador, no tendrá sentido el sexo femenino (Forocoches)”. Su obsesión con las acusaciones de falsa violación los induce, en los casos más extremos, a renunciar a las relaciones sexuales. Otros MGTOW adoptan en cambio “El principio Pence”, la máxima de no quedarse nunca a solas con ninguna mujer popularizada por el vicepresidente de Trump, Mike Pence:

Para que te des cuenta de cómo están las cosas, en la mayoría de consultas médicas si el medico es hombre y la paciente es mujer, normalmente si se tiene que despelotar o algo hay también una doctora o enfermera presente. Así se evitan muchos de estos problemas (Forocoches).

2.3. *Pick-up Artists* (PUA)

Al igual los dos grupos anteriores, los PUA reniegan del compromiso con las mujeres, si bien se jactan de aprovecharse de ellas. Sus estrategias de seducción los convierten en el paradigma del fracaso de las promesas neoliberales, que relacionan el éxito con el dominio de un conjunto de habilidades técnicas (Bratich y Banet Weisser, 2019). Los comentarios de los PUA destacan por su afición a evaluar el cuerpo femenino: “¿Con qué cuerpo de mujer te quedas?” (Forocoches); “¿Es este el cuerpo perfecto?” (Burbuja.info).

Cat Person, un exitoso relato de Kristen Roupernian publicado en el *New Yorker* en 2017², dibuja el retrato robot de este tipo de misóginos, que extreman su amabilidad con las mujeres e incluso las engañan para seducirlas. Los PUA españoles exhiben un amplio repertorio de estratagemas a tal efecto, que gustan de compartir con los neófitos:

A ver, si ella quiere algo serio contigo y tú no, pero quieres seguir follando con ella, no le puedes decir eso. Le tienes que crear la ilusión de que existe la posibilidad de que pueda tener algo serio contigo. No le des certeza, sino incertidumbre (Burbuja.info).

² <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/11/cat-person> [22/09/2022].

2.4. *Involuntary Celibates (Incels)*

Los Incels representan la subcultura más radical de la Manosfera. A diferencia de los MGTOW, no renuncian voluntariamente a las mujeres, sino que su abstinencia sexual deriva de la dificultad para encontrar pareja sentimental a causa de sus propias inseguridades y complejos: “Haces ejercicio, comes bien, miras de ponerte más guapo y ninguna se fija en ti, las personas que sois así cómo os lo montáis para tener la autoestima alta?” (Forocoches).

Los discursos de los Incels muestran su obsesión por los cuerpos (Rambatan & Johanssen, 2022). Critican el egoísmo de los *Chads* y de las *Stacys*, como denominan a las personas favorecidas por la genética con el atractivo en boga, al tiempo que reprueban la promiscuidad de las *Beckys*, las mujeres “normales” que los ignoran porque aspiran a los *Chads*: “La ‘Becky’ desea en secreto emparejarse con un ‘chad’, pero debe conformarse con los machos beta de la izquierda que le prometen ‘deconstruirse’ para ella” (Burbuja.info).

El principio de Pareto, o ley del 20/80, y el coeficiente de Gini son extrapolados al ámbito sexual por los misóginos para sostener que el 20% de los hombres seducen el 80% de las mujeres. Este presupuesto, que han convertido en un axioma, ha sido retroalimentado por un estudio reciente sobre la web de citas *Tinder*³ que no ha pasado desapercibido entre los foreros: “Es peor que Pareto. En *Tinder*, el 5% de los hombres se levanta el 95% de las mujeres” (Burbuja.info).

La proyección en el cuadrado semiótico de las estrategias prevalentes en cada grupo nos permite visualizar la construcción axiológica que sustenta las cuatro subculturas mencionadas. Así, mientras que los miembros de las dos configuraciones más radicales *huyen* de las mujeres (MGTOW) o las *eliminan* de su horizonte de expectativas (Incels), los MRA se *confrontan* con ellas y los PUA las *seducen* para poder controlarlas.

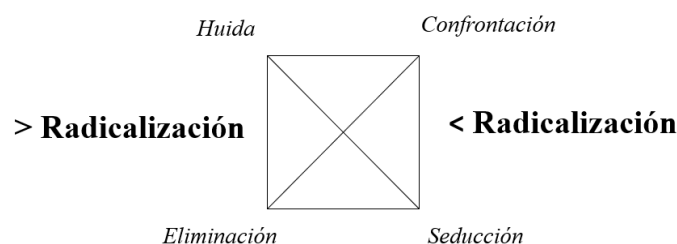


Figura 1
Estrategias relacionales de la construcción discursiva de la misoginia
Fuente: elaboración propia

³ <https://kortina.nyc/essays/kinky-labor-supply-and-the-attention-tax/> [22/09/2022].

3. LAS PASIONES MISÓGINAS DE LA MANOSFERA

Los usuarios de Forocoches y Burbuja.info asumen las tipologías de sus referentes anglosajones (MRA, MGTW, PUA e Incels) y las asimilan: “Incel? Qué cojones es un incel?” pregunta un suscriptor de Forocoches en un hilo titulado “He visto el Whatsapp de un INCEL y es DESOLADOR”; “Es involuntary celibate, es gente que no folla ni pagando y se muere de ganas por follar. Foreros medios vaya”, le contesta otro usuario.

Las interacciones de los diferentes hilos misóginos revelan el papel de ambas webs en la construcción de una “cultura textualizada” (Lotman y Uspenskij, 1973) de donde proceden los elementos necesarios para alimentar los relatos de odio contra las mujeres, como resultado de la transformación de lo real en un texto destinado a organizar y explicar estructuralmente el propio entorno. Prueba de ello son las alusiones constantes de un foro a otro o los comentarios sobre las informaciones de los medios donde son mencionados: “Que es eso de burbuja? Un forocoches de hacendado?” (Forocoches); “Hasta esas sanguijuelas del pis [*El País*] se han coscado que nuestro nivel intelectual está muy por encima del forocoches ese de mierda” (Burbuja.info).

En una entrevista reciente, Antonio Scuratti responsabilizaba a los medios de la desestructuración de la experiencia humana, que induce a los destinatarios de los medios a convertir las experiencias de la recepción en conductas de vida⁴. De ahí que muchos comentarios de los foros estudiados evidencien el desdoblamiento entre el sujeto del mundo real y el sujeto de las construcciones identitarias, al objeto de ocultar las carencias subyacentes a las actitudes esencialistas del odio a las mujeres: “Pero si ya se sabe que aquí somos todos comedoritos cuerpoescombros cuencoarrocistas, escondidos tras una careta de culturista alpha male y 3000€/mes” (Forocoches).

La construcción pasional de los discursos misóginos presenta las características atribuidas por Greimas y Fontanille (1991) a los celos, cuyo carácter intersubjetivo los convierte en una pasión que es al mismo tiempo comunitaria y exclusiva: S1 desea poseer al Ov, pero sabe o se imagina que también les interesa a otras personas. Los celos configuran un microsistema complejo, que participa de diferentes constelaciones patémicas: inquietud, desconfianza, envidia, exclusividad, etc. La oposición entre la universalidad atribuida al *valor* —colectivo— y la exclusividad de la *valencia* —individual— confieren al sujeto celoso dos roles netamente diferenciados: un actante sujeto tímico, que asume la posesión exclusiva, y un actante sujeto cognitivo, que se remite a la totalidad partitiva. El tentativo de construir un *Otherless other* es la alternativa a la dificultad de conciliar el desdoblamiento entre ambos sujetos, cuya unificación es necesaria para discursivizar la pasión. Una operación no exenta de complejidad, desde el momento en que uno y otro proyectan los celos en actantes diferentes: el sujeto tímico en el objeto de valor —la mujer—, y el sujeto cognitivo en el anti-sujeto —el hombre *Alfa*

⁴ <https://elpais.com/internacional/2022-03-27/antonio-scuratti-putin-no-sigue-una-logica-politica-sino-criminal.html> [22/09/2022].

o *Chad*— definido por un usuario de Burbuja.info como el “10% de los tíos que más deseados son por las mujeres”.

La discursivización de los celos se articula mediante un macrodispositivo destinado a agrupar las pasiones desplegadas, cuyo carácter individualizante o colectivizante dependerá del hecho de que se presenten como un evento pasional específico o como la eventualidad de una vasta configuración. Así, los comentarios afines a los MGTOW y los Incels expresan pasiones de tipo simpatético y exclusivo, que según Greimas y Fontanille (1991) definen el sistema del actante individual. Los mensajes de los grupos menos radicales, MRA y PUA, designan en cambio pasiones de carácter identitario y comunitario, que definen el sistema del actante colectivo:

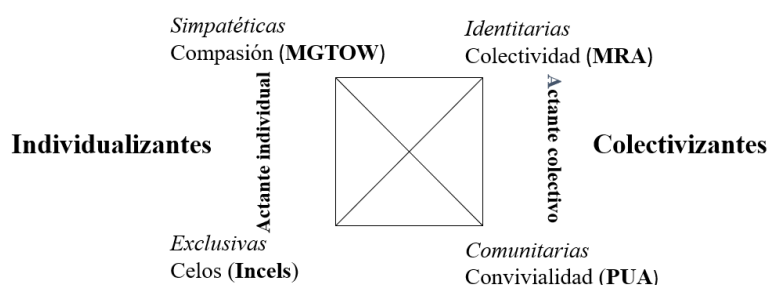


Figura 2

Las pasiones de la Manosfera

Fuente: Elaboración propia a partir de Greimas y Fontanille (1991: 223)

La compasión es la pasión individualizante simpatética de un sujeto que comparte con otros semejantes su actitud hacia las mujeres (MGTOW), mientras que los celos definen la pasión individualizante exclusiva de los Incels. Las pasiones del sujeto colectivo integral caracterizan la identidad de los MRA y permiten a los PUA exhibir ante el resto de la comunidad su visión hedonista y utilitarista del odio a las mujeres.

Las pasiones descritas en los comentarios de Forocoches y Burbuja.info figurativizan la actitud de los misóginos principalmente a través de dos estados del alma: la indignación y el desprecio, que no constituyen valores propiamente dichos sino una especie de “valencia general” denominada por Greimas la *sombra del valor*, como nos recuerda Paolo Fabbri (2014). La proyección en el *mapping* semiótico de los dos grupos de contrarios —el carácter individualizante o colectivizante de las diferentes pasiones— y de los dos estados del alma —la indignación y el desprecio—, nos permite visualizar con mayor precisión las semejanzas y las diferencias en la construcción discursiva de la misoginia de los diferentes grupos:

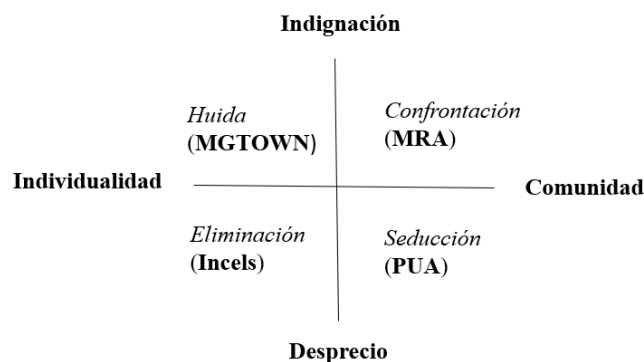


Figura 3
Estrategias relacionales de la construcción discursiva de la misoginia
Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar en la figura 3, la cercanía entre los grupos en virtud del carácter individualizante o colectivizante de las pasiones compartidas no es óbice para que cada uno de ellos se aproxime a su contrario en la construcción discursiva de las actitudes esencialistas desplegadas. Así los comentarios de los MGTOW y los MRA reiteran con vehemencia su *indignación* contra el sistema VioGen o la precariedad derivada del divorcio: “Conozco más suicidios por viogen que muertos por covid” (Burbuja.info); “Paranoico? con no tener ella nómina y tu si, ya pringas, asi de simple” (Forocoches). En cambio, los Incels y los PUA exhiben constantemente su desprecio por las mujeres pese a la disparidad de sus estrategias relacionales: “Ahí...a actuar como autómatas por una almeja. Qué cosa más patética...” (Forocoches); “Si la amiga es fea, y miras a la amiga.... unas de las mejores tácticas para quedarte con la guapa” (Burbuja.info).

El *mapping semiótico* también resulta útil para visualizar las principales interacciones de la subjetividad, derivadas de las maniobras y de los acontecimientos pasionales realizados por los diferentes actantes implicados, el misógino (S1) el rival-hombre *Alfa* o *Chad* (S2) y las mujeres (Ov-S3):

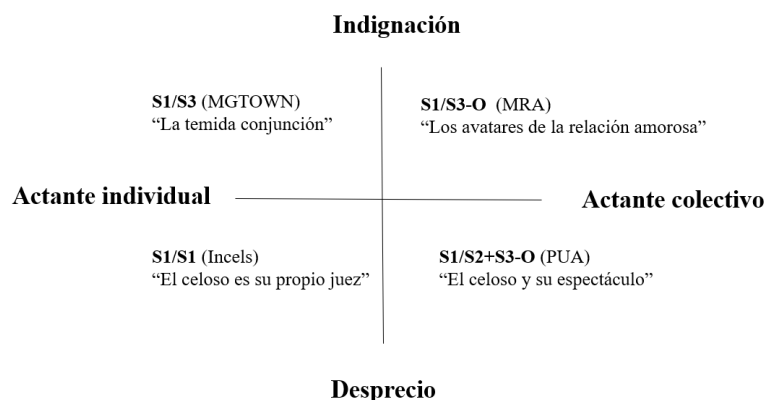


Figura 4
Interacciones de la intersubjetividad
Fuente: Elaboración propia a partir de Greimas y Fontanille (1991: 224)

El MGTOW evidencia el carácter simpatético entre los miembros de esta subcultura deplorando “la temida conjunción” con las mujeres que los denuncian (S1/S3): “Todo son ventajas. Denuncia falsa. Qué cuela? Pues de puta madre, eres víctima y has jodido a alguien. Qué no cuela? Se pide perdón y aquí no pasa nada” (Burbuja.info). El MRA lamenta constantemente “los avatares de la relación amorosa” (S1/S3-O): “Hace dos días se intentó suicidar mi hermano y gracias a Dios no lo consumó [...] Y el detonante de todo ha sido cuando se ha enterado que su ex-mejor amigo está viviendo en el piso suyo que paga cada mes con sus hijos...”. El PUA encarna a “el celoso y su espectáculo”, empeñado en reproducir los escenarios de la confrontación con el anti-sujeto y el objeto de valor (S1/S2+S3-O): “Tómalo como una lección de vida. Cuando una tía te dice que conoció a un chico muy majo y tal, es momento de ponerse alerta”. El Incel es en cambio su propio juez”, por lo que se tortura cuestionándose constantemente a sí mismo (S1/S1): “Pero soy muy tímido, y a la hora de hablar con alguna chica mi mente se queda en blanco” (Forocoches).

4. CONCLUSIONES

Jakob Johanssen (2022) señala que la creciente radicalización de la Manosfera desemboca en una doble paradoja, que refleja sus múltiples contradicciones. Por un lado, frente al esteticismo extremo que domina las representaciones en la mayor parte de los medios sociales, las comunidades misóginas ofrecen una versión grotesca del usuario medio de internet: sucio, irrespetuoso y despiadado. Por otro lado, los comentarios del mundo virtual fluctúan en un entorno incorpóreo y hueco, que sin embargo está lleno de cuerpos en imágenes, vídeos o textos. El análisis realizado ratifica ambos extremos y pone de manifiesto la asimilación de las tipologías construidas en la Manosfera anglosajona, con las que se identifican una gran parte de los comentarios de Forocoches y Burbuja.info.

En términos generales se puede decir que los mensajes estudiados evidencian una profunda involución, que cuestiona los beneficios atribuidos a las discusiones en internet (Miro y Toff, 2022). Pero también revelan las inseguridades de muchos hombres forzados a identificarse con una transmisión cultural de la masculinidad con la que no se sienten representados, caracterizada por el estoicismo, la competitividad, la dominación y la agresión⁵. En sintonía con otras investigaciones recientes (Dickel y Evolvi, 2022), entre la misoginia y el victimismo generalizados de las conversaciones sobre las mujeres se detectan asimismo voces discrepantes, que ratifican la heterogeneidad de las perspectivas adoptadas e incluso recogen opiniones constructivas.

Las contradicciones y las discrepancias observadas revelan, en definitiva, que la Manosfera se sustenta sobre una aporía, atrapada entre las paradojas irresolubles de su propia articulación. En este sentido, se puede decir que la “filosofía” de los misóginos

⁵ Véase el informe de la APA *Guidelines for Psychological Practice With Boys and Men*. Disponible en línea: <https://www.apa.org/about/policy/boys-men-practice-guidelines.pdf> [22/09/2022].

apunta a resolver —de manera superficial y engañosa— la contradicción entre los muros emocionales prescriptivos de la masculinidad hegemónica y su deseo de conexión mediante la construcción social de las mujeres como mercancías intercambiables. Es tarea de la academia, las instituciones normalizadoras, las políticas públicas y todas aquellas personas que abogamos por la igualdad, ayudarles a salir del error.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZOVINO, M.; FERSINI, E. & ROSSO, P. (2018). “Automatic identification and classification of misogynistic language on Twitter”. En *Natural Language Processing and Information Systems. 23rd International Conference on Applications of Natural Language to Information Systems, NLDB 2018, Paris, France, June 13-15, 2018, Proceedings*, M. Silberztein, F. Atigui, E. Kornshova, A. E. Métais & F. Meziane (eds.), 57-64. Cham: Springer.
- BANET-WEISER, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press.
- BATES, L. (2019). *Men Who Hate Women. From Incels to Pickup Artists, The Truth about Extreme Misogyny and How It Affects Us All*. Chicago: Sourcebooks.
- DICKEL, V. & EVOLVI, G. (2022). “‘Victims of feminism’: exploring networked misogyny and #MeToo in the manosphere”. *Feminist Media Studies* 3 de febrero, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2029925> [22/09/2022].
- EMBA, C. (2022). *Rethinking Sex: A Provocation*. New York: Sentinel.
- FABBRI, P. (2014). “Valore, dignità e indignazione: conversazione con Paolo Fabbri”. *Semiobo* 30 de octubre. Disponible en línea: <https://semioticabologna.wordpress.com/2014/10/30/valore-dignita-e-indignazione-conversazione-con-paolo-fabbri/> [22/09/2022].
- FARRELL, T.; FERNÁNDEZ, M.; NOVOTNY, J. & ALANI, H. (2019). “Exploring Misogyny across the Manosphere in Reddit”. *WebSci’19 Proceedings of the 10th ACM Conference on Web Science*, 87-96. New York: The Association for Computing Machinery Disponible en línea: <https://doi.org/10.1145/3292522.3326045> [22/09/2022].
- FREND, S.; GHANEM, B.; MONTES-GÓMEZ, M. & ROSSO, P. (2019). “Online Hate Speech against Women: Automatic Identification of Misogyny and Sexism on Twitter”. *Journal of Intelligent & Fuzzy Systems* 36.5, 4743-4752.
- GARDINER, B. (2018). “It’s a terrible way to go to work: What 70 million readers’ comments on the Guardian revealed about hostility to women and minorities online”. *Feminist Media Studies* 18.4, 592-608. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1447334> [22/09/2022].

- GING, D. (2017). "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the masculinities of the manosphere". *Men and Masculinities* 22.4, 638-657. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1097184X17706401> [22/09/2022].
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- HOPTON, K. & LANGER, S. (2022). "'Kick the XX out of your life': An analysis of the manosphere's discursive constructions of gender on Twitter". *Feminism & Psychology* 32.1, 3-22. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/09593535211033461> [22/09/2022].
- HORTA RIBEIRO, M.; BLACKBURN, J.; BRADLYN, B.; DE CRISTOFARO, E. & JANE, E. A. (2018). "Systemic misogyny exposed: Translating Rapeglisch from the Manosphere with a Random Rape Threat Generator". *International Journal of Cultural Studies* 21.6, 661-680. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1367877917734042> [22/09/2022].
- JOHANSEN, J. (2022). *Fantasy, Online Misogyny and the Manosphere. Male bodies of dishibition*. London: Routledge.
- LOTMAN, J. M. & USPENSKIJ, B. A. (1973). *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- KRENDELL, A. (2022). "From sexism to misogyny. Can online echo chambers stay quarantined?". En *Misogyny as Hate Crime*, I. Zempi & J. Smith (eds.), 99-117. London: Routledge.
- KROKER, A. & WEINSTEIN, M. A. (1994). *Data trash. The theory of the virtual class*. London: Palgrave MacMillan.
- MAKOLKIN, A. (1992). *Semiotics of Misogyny through the Humor of Chekhov and Maugham*. Levinston: The Edwin Mellen Press.
- MANNE, K. (2018). *Down Girl: The Logic of Misogyny*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTÍNEZ-JIMÉNEZ, L. Y ZURBANO-BERENGUER, B. (2019). "Posmachismo, violencia de género y dinámicas de opinión en los cibermedios. Aproximaciones a la realidad española a partir de la experiencia de eldiario.es". *Teknokultura* 16.2, 213-228. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/tekn.65173> [22/09/2022].
- MARWICK, A. & LEWIS, R. (2017). "Media manipulation and disinformation online". *Data & Society Research Instituto* 15 de mayo. Disponible en línea: <https://datasociety.net/library/media-manipulation-and-disinfo-online/> [22/09/2022].
- MIRO, C. J. & TOFF, B. (2022). "How Right-Wing Populists Engage with Cross-Cutting News on Online Message Boards: The Case of Forocoches and Vox in Spain". *The International Journal of Press/Politics*, 5 de enero, 1-21. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/19401612211072696> [22/09/2022].
- RAMBATAN, B. & JOHANSEN, J. (2022). *Event Horizon. Sexuality, Politics, Online Culture, and the Limits of Capitalism*. Smyrna: John Hunt Publishing.
- SARTRE, J. P. (1947 [1944]). *Huit-Clos*. Paris: Gallimard.

- SIAPER, E. (2019). "Online Misogyny as Witch Hunt: Primitive Accumulation in the Age of Technocapitalism". En *Gender Hate Online: Understanding the new Anti-Feminism*, E. Ging & E. Siapera (eds.), 21-43. London: Palgrave MacMillan.
- VAN VALKENBURGH, S. P. (2021). "Digesting the Red Pill: Masculinity and Neoliberalism in the Manosphere". *Men and Masculinities* 24.1, 84-103. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1097184X18816118> [22/09/2022].
- WALTMAN, M. S. & MATTHEIS, A. (2017). "Understanding Hate Speech". *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 26 de septiembre, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.422> [22/09/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/07/2022

Fecha de aceptación: 19/10/2022

**TRAMPAS DEL BINARISMO:
DICOTOMÍAS DE GÉNERO Y SISTEMA PUBLICITARIO
(UN CASO PRÁCTICO DURANTE LA CRISIS DE LA COVID-19)¹**

**TRAPS OF BINARISM:
GENDER DICHOTOMIES AND THE ADVERTISING SYSTEM
(A CASE STUDY IN THE PERIOD OF THE COVID-19 CRISIS)**

Asunción BERNÁRDEZ-RODAL
Universidad Complutense de Madrid
asbernar@ccinf.ucm.es

Ignacio MORENO-SEGARRA
Universidad Complutense de Madrid
igmore01@ucm.es

Resumen: Este estudio analiza la construcción socio-semiótica del género en dos anuncios de la aseguradora Mapfre que estuvieron protagonizados por dos deportistas de élite como son Fernando Alonso y María Vicente y que tuvieron una enorme repercusión *online* durante 2021. Estos dos anuncios presentan narrativas de recuperación y superación que están construidas sobre una visión dicotómica de las expresiones de género y en torno a una serie de conceptos contrapuestos. A través de las herramientas de la semiótica verbovisual y la teoría estructuralista analizamos la lectura de género y el uso simbólico de conceptos binarios como exterior/interior, vertical/horizontal o razón/pasión que configuran un relato sobre la independencia y la dependencia que está profundamente ligado con la crisis sanitaria de la COVID-19. El análisis demuestra que, pese a los intentos de desmontaje posmodernos, los binarismos de género continúan siendo narrativas tranquilizadoras que aparecen reforzadas por mecanismos publicitarios regidos por algoritmos o por situaciones excepcionales como crisis sanitarias.

Palabras clave: Binarismo. Dicotomías de género. Publicidad. COVID-19.

Abstract: This paper analyzes the socio-semiotic construction of gender in two high-impact online ads of 2021 for the Mapfre insurance company that featured two elite athletes such as Fernando Alonso and María Vicente. These two spots present narratives of recovery and healing and a dichotomous view of gender expressions built around a

¹ Este artículo se ha realizado con el apoyo del Proyecto I+D Comunidad de Madrid. Convocatoria PR/27/21. Título: “Trazabilidad, Transparencia y Acceso a la Información: Estudio y Análisis de las dinámicas y tendencias en el campo”. Referencia: PR27/21-017. Duración: 2022-2023.

series of opposing concepts. Through the tools of the verbal and visual semiotics and the Saussurean structuralist theory, this study analyzes the symbolic construction and the gender construction of binary concepts such as indoor vs. outdoor, vertical vs. horizontal or reason vs. passion. Concepts that form an independence vs. dependence storytelling that is deeply linked to the COVID-19 health crisis. The findings from the research illustrate how, despite the postmodern's attempts of dismantling gender, the gender binarism is still a comforting storytelling. One reinforced by marketing's algorithmic mechanisms or by exceptional circumstances such a health crisis.

Keywords: Binarism. Gender Dichotomies. Advertising. COVID-19.

1. INTRODUCCIÓN

Este texto tiene como objetivo responder a la pregunta de cómo es posible que los anuncios más vistos en Internet en nuestro país —en el año 2021— sean aquellos que dibujan una masculinidad y una feminidad anclada en elementos clásicos y dicotómicos convencionales que asigna la fuerza y la competitividad a los hombres, y la debilidad, la entrega o la dedicación a las mujeres. En un momento en el que los discursos feministas sobre la igualdad están ya incluidos y aceptados —aunque sea de forma difusa— en los discursos públicos, ¿por qué siguen teniendo éxito representaciones tan conservadoras capaces de atraer al público masivo —aunque fragmentado y disperso— con tanta eficacia? La respuesta es sencilla, pero no simple: hemos flexibilizado las representaciones de género permitiendo que en algunos casos se mezclen los signos propios de la feminidad y la masculinidad, pero no hemos cambiado de forma sustancial la estructura dicotómica sobre los que siguen formando los discursos sociales. Nuestra hipótesis es que esto se debe a que el pensamiento dicotómico, organizado en categorías, sigue estando en la base de nuestros principios para ordenar cómo percibimos el mundo material, y de los signos que utilizamos para entenderlo. Esos signos, sus reglas y sus interpretaciones forman lo que llamamos imaginarios dominantes, que son actualizados y relanzados sobre todo en momentos de crisis.

Para ilustrar este hecho, hemos analizado dos anuncios publicitarios que ponen en cada uno de ellos a un hombre y una mujer famosos en el mundo del deporte, que son tratados de forma positiva en ambos casos, como corresponde a toda narración eufórica publicitaria. Sin embargo, si comparamos la forma en que estos personajes son representados y las narraciones que se desarrollan en los anuncios, comprobamos que no tienen nada de progresista ni igualitario el tratamiento que se les da. Se trata de dos *spots* de la compañía Mapfre, en los que aparecen dos deportistas de élite: Fernando Alonso conduciendo un coche —para vender seguros de coche—, en el primer caso, y la atleta María Vicente recuperándose de una lesión —para vender seguros de salud—. El éxito del anuncio podemos interpretarlo a través de la construcción del imaginario del miedo y la recuperación de las enfermedades en los años de la COVID-19.

En el campo del marketing autores como Stevens y Ostberg (2020) han señalado cómo una visión dicotómica del género ha definido desde sus inicios las teorías y prácticas publicitarias describiendo a las mujeres como consumidoras irracionales dominadas por las pasiones, y a los hombres como productores o compradores cerebrales que buscan solucionar problemas con sus adquisiciones. Según estos autores, es precisamente esa visión la que ha llevado a reducir las representaciones de las mujeres a su papel de meras consumidoras y, especialmente, a su corporalidad, a su carnalidad.

La evolución del marketing a raíz de la popularización de internet y la eclosión de los *new media*, lejos de reducir esa incidencia de las categorías culturales, no ha hecho más que reforzar un fenómeno que era ya una piedra angular de la comunicación comercial. En su análisis sobre la cultura del algoritmo, Cheney-Lippold (2011: 177) ha señalado a estas operaciones como una forma de poder biopolítico *soft* por el modo en el que “individuals are seen by algorithm and surveillance networks as members of categories”. En este proceso algorítmico se normalizarían estadísticamente los comportamientos, gustos e identidades de los/as consumidores y usuarios/as para convertirlos en información comercializable. Dada la ubicuidad de los algoritmos como motores de recomendación y de gestión de información, las implicaciones de género de estos mecanismos son evidentes. Por ejemplo, MacLeod y McArthur (2018) en su análisis de aplicaciones sociales o de ligue, regidas también por algoritmos, señalan el modo en el que estas *apps* construyen al género como una categoría rígida que tiene más que ver con el funcionamiento interno de la plataforma que con la identidad. Es dentro de este proceso de reificación de las diferencias y las categorías sexuales en la que tenemos que pensar estos anuncios.

Junto a ello, este trabajo pretende analizar el enorme poder de interpelación que siguen teniendo los imaginarios dominantes en torno al género. Si bien, como señala Michael R. Solomon (2021), existirían consumidores nicho que rechazarían una visión estereotipada del género en la publicidad, especialmente los jóvenes, la diferenciación de género como estrategia publicitaria continúa funcionando para otros perfiles como pueden ser el de los usuarios de seguros, que según informes como los de Unespa (2020) tienen en España una media entre 35 y 44 años en el momento de contratación de un seguro de vida. Estos anuncios basan gran parte de su popularidad, primero, en no desafiar los conceptos de género de una audiencia, que, gracias a las herramientas de internet, no sólo es consumidora pasiva sino difusora activa de esos anuncios y, segundo, en su capacidad de interpelación. El concepto de interpelación althusseriana se lleva aplicando con éxito al análisis de género de la publicidad desde la década de 1970 (Bardin, 1977; Williamson, 1978) y este proceso de reconocimiento ideológico ha sido recuperado en los últimos años para abordar diferentes aspectos de los *new media* como los algoritmos. En este campo autores como Introna (2016) y Dubrin y Gorham (2021) han señalado cómo, a través de regímenes de conocimiento, los algoritmos de recomendación que rigen la publicidad en internet posicionan a los usuarios como sujetos particulares en cuanto a sus gustos, identidad social y de género. En ese sentido estos anuncios no son sólo

descriptores sino también prescriptores de determinadas posiciones de género, en un proceso de subjetivización, de aceptación de esa interpelación (Skinner, 2012), en el que los usuarios no son meramente pasivos. Dicho de otro modo: al ver estos dos anuncios los y las usuarias de redes, plataformas y medios en los que se sitúan no sólo reconocen afinidad con sus hábitos de consumo de información —las búsquedas realizadas, las páginas visitadas, los perfiles creados y compras realizadas— sino con el sujeto al que se quieren parecer. A pesar de ello, tal y como señala Introna los y las usuarias son codificados con respecto a unas categorías que son invisibles para éstos.

2. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Nuestra hipótesis fuerte es que han cambiado las formas de distribución y consumo de información, se han transformado los modelos estéticos de creación y variación infinita de los modelos basados en la dicotomía de sexo / género —hombre / mujer; femenino / masculino—, pero nuestro pensamiento sigue anclado en las dicotomías aristotélicas que divide la realidad en valores opuestos y desequilibrados entre sí. Este hecho impide los procesos de igualdad real, ya que por muchas políticas públicas que se desplieguen en cada uno de nuestros países, la manera de construir las diferencias sexo/género en nuestra cultura, siguen ancladas en las dicotomías clásicas, que son la base de la creación de la estereotipia y los prejuicios sociales, lo que sigue produciendo una misoginia implícita.

Hemos tomado como objeto de estudio los dos anuncios más vistos *online* en 2021, según un estudio de la empresa española de marketing AcuityAds². Se trata de dos spots de la misma aseguradora Mapfre que ocuparon la primera y la segunda posición del ranking: “Seguro de Coche” —49 millones de visualizaciones— y “Seguros de salud” —17,8 millones—. Conviene especificar que esta empresa, ofreciendo estos datos, está publicitando una nueva plataforma que ha desarrollado —Illumin—, basada en datos algorítmicos que, como herramienta, intenta anticiparse al anuncio de Google de que en el año 2023 se eliminarán las cookies a terceros, que son las que permiten en la actualidad rastrear los hábitos de los consumidores.

Ambos anuncios fueron elaborados por McCann España, una de las empresas que ha recibido más premios en el sector, y que sirve en este caso una propuesta convencional respecto a los estereotipos de género, cuando en otras ocasiones ha sabido situar discurso elaborados sobre la igualdad, en anuncios como *Deliciosa calma* (2016), en el que se ponían en juego los discursos feministas (Varguhese y Kumar, 2020) en un claro ejercicio de *femvertising*.

Un hecho que no podemos pasar por alto es que los dos spots de esta campaña, lanzados en mayo —Alonso— y en octubre —Vicente— de 2021 se produjeron, rodaron

² www.marketingnews.es/investigacion/noticia/1167788031605/estos-anuncios-online-mas-vistos-2021.1.html#:~:text=Las%20categorias%20de%20Seguros%20y,8%20millones%20de%20visualizaciones%2C%20respectivamente [15/05/2022].

y difundieron en un periodo marcado por la pandemia de la COVID-19 tal y como atestiguan diferentes *making-ofs* (Fight Films, 2021). Este hecho excepcional nos obliga a poner en consideración la situación de emergencia sanitaria con el éxito de estas producciones. Según un informe de Microsoft Advertising Insights, en España, durante junio y julio de 2021, las búsquedas y los clicks sobre seguros sanitarios habían aumentado considerablemente con respecto al año anterior alcanzando un 60% más de impacto (Microsoft Advertising Insights, 2021). Ese mismo informe adelantaba que, a la espera de un segundo confinamiento, se preveía que internacionalmente creciera el interés por cualquier tipo de seguro privado —excepto el de viajes—, aumentando las búsquedas y los clics en anuncios de esta categoría. La crisis de la COVID-19 tuvo sus repercusiones en el mundo publicitario y diversos estudios han analizado su impacto concreto, por ejemplo, Taylor (2020) señala cómo el uso de llamamientos emocionales se habría incrementado con la situación pandémica. Junto a ello, autores como Verlegh *et al.* (2021) han apuntado cómo durante este periodo de incertidumbre y ansiedad, la importancia, confianza e identificación con las marcas había aumentado a través de campañas que no ponían en cuestión los valores de los consumidores. Estos dos hechos marcan en cierto modo los dos spots analizados: una conocida marca de seguros, Mapfre, en un momento de creciente interés por su producto, realiza dos anuncios de gran formato cuyo contenido no cuestiona los valores de sus futuros clientes y que, a través de la sentimentalidad y el refuerzo de valores tradicionales, crea dos narrativas centradas en la recuperación y la superación.

Para el análisis de los anuncios, utilizamos conceptos y métodos propios de la semiótica verbovisual, tomando aquellos elementos que consideramos más pertinentes para acercarnos a entender cómo se produce la articulación de las dicotomías en los textos.

3. CUESTIONES TEÓRICAS

La palabra “dicotomía” procede del griego, y alude a la división de algo en dos partes. Hiernaux (2001: 25) equipara los conceptos de dicotomía y binarismo, y los define como una característica propia del pensamiento en occidente. Se trata de una forma de razonar en la que podemos dividir la realidad en términos opuestos: delante / detrás, arriba / abajo, seco / húmedo, razón / pasión, luz / oscuridad, orgánico / inorgánico, blanco / negro, basándonos en los principios de la lógica proposicional aristotélica: una cosa no puede ser su contraria. En esta manera de ordenar la realidad, esos opuestos no tienen el mismo valor —como podrían tenerlo, por ejemplo, en otras culturas—. Si colocamos en columnas esos términos lo vemos claramente: lo positivo son los términos delante, arriba, seco, razón, luz, etcétera, y los negativos detrás, abajo, húmedo, oscuridad, irracionalidad, etcétera. En nuestra manera de razonar no se trata de términos complementarios que se equilibran entre sí, porque la parte positiva de la dicotomía se sitúa por encima de la negativa. Por ejemplo, si catalogamos a una persona como *baja* es porque consideramos que le falta *altura*. Cuando analizamos representaciones, vemos claramente cómo los

significados de las cosas se construyen a través de estas escalas de valoración que funcionan de forma automática.

Sabemos también que esa forma de representar está en la base de la jerarquización social, que ordena lo más valorado sobre lo minusvalorado. Así, por ejemplo, es evidente que lo masculino como principio genérico está situado en el lado positivo de la dicotomía, como lo está lo propio respecto a lo ajeno. La cultura griega instituyó esta forma de pensar que sigue latiendo en nuestra vida cultural. Diógenes Laercio recogió el famoso texto transmitido con distintas variantes: “Doy gracias a los dioses por haber nacido griego y no bárbaro, hombre y no mujer, libre y no esclavo”. Sin embargo, la no aceptación de las estructuras dicotómicas en nuestra forma de pensar ha estado en la base de la posmodernidad. Lo que intentaremos determinar es hasta qué punto el esquema dicotómico pervive, pero aparece combinado con elementos estéticos que generan la ilusión de que ya no existen en cuanto tales.

3.1. Las dicotomías como generadoras de sentido: lógica aristotélica vs lógica difusa

La ordenación de la realidad en dicotomías no es un recurso representativo de tipo estilístico. Para la semántica greimasiana es un principio generador de sentido ya que trabaja sobre las diferencias necesarias para ordenar el mundo (Greimas, 1966: 20), aunque “únicamente pueden ser consideradas como categorías binarias aquellas cuya relación constitutiva sea la contradicción —por ejemplo, aserción / negación; conjunción/disyunción—” (Greimas y Courtés, 1982: 47). No es este lugar en el que debatir sobre la posible universalidad cultural de estos conceptos, ni tampoco para analizar hasta qué punto los sistemas dicotómicos están en la base de todo conocimiento científico (Hiernaux, 2001: 30), ya que nos interesa más pensar en cómo las dicotomías actúan en nuestras vidas cotidianas y en nuestras representaciones, en las que resulta a veces difícil discernir cuándo algo está en un lado de la dicotomía o en el otro. Por ejemplo, cuando afirmamos que una persona es de derechas o de izquierdas, ese calificativo puede en realidad referirse a unos valores personales de quien enuncia. Es decir, alguien puede decir que otra persona es “de derechas” con un valor positivo, o con un valor negativo, dependiendo de su ideología. Entramos aquí en lo que ya no puede ser una lógica aristotélica o cartesiana, sino en una forma crear sentido que podríamos calificar como “lógica difusa”, un concepto que, por cierto, se maneja sobre todo en el ámbito científico. La lógica difusa —*fuzzy logic*, en inglés, ha sido formulada por el matemático Lofti A. Zadeh— acepta que existen grados intermedios de cumplimiento de una premisa, y a través de ella podemos valorar afirmaciones que necesitan un contexto explicativo en la vida real. Por ejemplo, cuando afirmamos sobre alguien que: “no es muy simpático”, lo estamos situando en niveles intermedios de la dicotomía simpático / antipático. En semántica este problema se ha tratado a través del estudio de los cuantificadores que incluimos en nuestras inferencias.

Según Hiernaux (2001: 40), “las “binariedades” manifestadas en la vida cotidiana sólo traducen los momentos históricos de la misma”. Si es así, podemos especular que, por ejemplo, la binariedad masculino / femenino, podrían llegar a disolverse en una sociedad en la que las diferencias de género no existieran, o la categoría rico / pobre podría también desaparecer en una sociedad de comunismo perfecto. Por otra parte, sabemos que cada sociedad puede plantear dicotomías nuevas que no existían en otras épocas de la historia. Por ejemplo, los conceptos de público / privado sólo comenzaron a tener sentido teórico a partir del desarrollo de la Modernidad. Existe una labilidad constitutiva entonces en las construcciones dicotómicas, que se expresan en una aparente contradicción: por un lado, generan categorías fijas, pero por otro, los valores que asociamos a cada término pueden explicarse sólo a través de una lógica difusa. Por ejemplo, las atribuciones de valor que damos a lo masculino y lo femenino han ido cambiando en el tiempo, de tal forma que podríamos preguntarnos, por ejemplo, hasta qué punto sufre la feminidad de una mujer por el hecho de ser una profesional, o hasta qué punto la masculinidad de un varón se ve disminuida por el hecho de cuidar a sus hijos, actividades altamente generizadas en nuestras sociedades (Prokhvnik, 2012).

3.2. La deconstrucción de las dicotomías como práctica política

El pensamiento dual ha estado presente en el estructuralismo del siglo XX desde que el trabajo de Saussure, *Curso de lingüística general* se convirtiera en modelo para otras disciplinas al plantear oposiciones como lengua / habla, sincronía / diacronía, relaciones sintagmáticas / relaciones paradigmáticas, etcétera. El pensamiento posmoderno, que comenzó a desarrollar entre otros con gran éxito Jacques Derrida, tomó como referente dialógico la obra saussureana, para señalar que el pensamiento dicotómico es en realidad una forma teórica de ordenar el mundo, que no se corresponde con la realidad de las cosas ya que responde al deseo humano de buscar un centro que no existe más que en mundo teórico. Derrida afirmó que el binarismo lo crea la mente, y al hacerlo se construye una jerarquía, y se fija un sistema. El éxito de su obra *De la gramatología* tuvo mucho que ver con la idea de que destruir el binarismo era en realidad una práctica de tipo político. Si se eliminan las dicotomías, se eliminan las jerarquías que permiten que individuos y grupos se sitúen unos por encima de otros: los hombres sobre las mujeres, las poblaciones blancas sobre las racializadas, etcétera.

La posibilidad de deconstruir las categorías binarias disparó los debates sobre la posibilidad de transformar sistemas de poder en el mundo contemporáneo, sistemas de poder entendidos a partir de la individualidad y del concepto de identidad susceptible de ser construida, tanto en el plano personal como colectivo. Así, la filosofía y el pensamiento más contemporáneo, cuestionó de forma radical las identidades de género, las identidades de tipo cultural, de clase, étnicas, etcétera, y surgió la posibilidad de crear identidades alternativas capaces de subvertir las dicotomías. El ejemplo de la teoría *queer* es muy ilustrativo en este sentido (Butler, 2001). La dicotomía masculino / femenino,

estalla y la identidad personal se transforma en un mundo de posibilidades de creación de identidades alternativas, que quieren ahora construirse más allá de la oposición dicotómica en sí misma. Lo mismo ocurre con las categorías étnicas, reescritas y reelaboradas por el pensamiento poscolonial, que afirma la posibilidad de eliminar las categorías binarias y construir a partir de ahí categorías nuevas —mestizaje, hibridez, pluricultura y paridad— que empujen la creación de sociedades más igualitarias (Fraga, 2013).

La posmodernidad desde este punto de vista —sin duda en este caso reduccionista— fue un período en el que se creyó que haciendo saltar las dicotomías clásicas (Posner, 2011) en nuestra forma de construir significado, el mundo se transformaría y la sociedad avanzaría hacia la justicia y la igualdad. Sin embargo, esto no ha ocurrido. Desde que, en 1966, año en el que Derrida pronunciara su famosa conferencia en la Universidad John Hopkins en EE. UU. titulada “La estructura, el signo y el juego del discurso de las ciencias humanas”, la deconstrucción del sistema categórico en nuestra forma de pensar, no se ha producido, y sí lo ha hecho en algunos aspectos —como en las identidades de género o étnicas, como ya hemos comentado—, no ha producido la revolución esperada. Es más, los movimientos conservadores no han dejado de crecer en el mundo entero en los últimos tiempos, atacando como frívolos y decadentes a las disidencias planteadas desde la superación de las dicotomías. Este movimiento conservador es el que explica que en la ficción aparezcan de una forma tan marcada la restitución de dicotomías clásicas, que sitúan a lo femenino en la parte negativa, y a lo masculino en la positiva, tal como se ha venido haciendo desde la cultura clásica griega.

La teoría *queer* ha tenido un gran éxito en el mundo académico, y también se ha extendido de forma difusa en la cultura *mainstream*. Su éxito puede tener que ver con el hecho de plantear una revolución social desarrollada a partir de una transformación personal que podemos controlar de forma individual. Deconstruir el binarismo de género es una idea revolucionaria que se puede leer en clave política porque muestra su disconformidad con la rigidez que imponía el sistema patriarcal anclado en la diferencia sexo/género. *Genderqueer* o *nonbinary* son dos términos que podemos encontrar para catalogar películas, series, canciones, y cualquier material audiovisual, sin embargo, éstos son a menudo ignorados, rechazados o parodiados en la vida diaria (Dembroff y Wodak, 2021) en la que no acaba de producirse la revolución esperada. De hecho, los anuncios que estudiamos son la prueba de dos fenómenos que se están produciendo en torno a la pervivencia de las categorías estancas de género. Como afirma Dembroff (2019: 2), existen aproximaciones metafísicas al concepto de género que son insuficientes para convencer a las personas que rechazan totalmente cualquier categorización que se aparte de la de hombre y mujer. Al mismo tiempo, afirma, existen problemas a la hora de utilizar los términos lingüísticos adecuados —y por tanto los conceptos— a la hora de definir que implica una identidad *queer*. En todo caso, la idea más general es que esa identidad se definiría por su oposición al modelo clásico de la dicotomía femenino / masculino.

4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS ANUNCIOS

El objetivo de este análisis es observar cómo la dicotomía masculino (+) *versus* femenino (-) toma forma en los dos anuncios publicitarios, describiendo hasta qué punto sigue operando en la construcción del significado la lógica aristotélica, que refuerza la diferencia entre los géneros, y por lo tanto sigue marcando la existencia de la dominación masculina en la vida real.

Lo masculino *versus* lo femenino, ordenan de forma convencional las dicotomías que se expresan a lo largo del anuncio, para conformar los conceptos semánticos que articulan el significado de todo el texto: *imparable* vs *necesitada de confianza*. A partir de ellos se crea todo un sistema de redundancias que inciden en la diferencia dicotómicas que se van articulando en el texto. Ambos anuncios repiten el mismo esquema: un preámbulo con Alonso conduciendo utilitario y Vicente en clínica que tiene un tiempo pausado y al que siguen unas imágenes de esfuerzo físico y resiliencia que aceleran el relato para acabar en una secuencia de victoria en montaje muy rápido y en la que la ejecución de un salto es esencial en el montaje. Es decir, repiten un esquema narrativo de superación y recuperación que repite ciertas narrativas publicitarias de la COVID-19 (Grau-Rebollo, 2021) en el que se van enlazando una serie de dicotomías:

Exterior / Interior: En el caso de Alonso, el personaje es presentado en un espacio exterior, dentro de un coche que remite a la tecnología, pero al mismo tiempo imbuido en la naturaleza, con una referencia a los bosques, las montañas: tanto la tecnología como la naturaleza aluden connotativamente a la libertad. En cierto modo, y después del confinamiento, podríamos decir que el héroe recupera el exterior. En el caso de María Vicente, en cambio, el personaje aparece en un espacio cerrado, se trata de una clínica médica especializada en la que el personaje es presentado tumbado en una camilla con cara de sufrimiento. No está sola, sino que un médico está con ella, y le da consejos. No se trata de un espacio propio que el personaje domina —como en el caso de Alonso—, sino de uno ajeno en el que la autoridad pertenece al médico. Por otro lado, tal y como ha señalado José Luis Ante Félez (2021), los discursos gubernamentales sobre la pandemia crearon una dicotomía entre exterior contaminante y peligroso e interior seguro y, añadimos, feminizado que estos anuncios intentan revertir.

Vertical / Horizontal: Es significativa también la forma en que aparecen los cuerpos de los personajes. La forma simétrica, la verticalidad de la primera imagen que vemos de Alonso, contrasta con la disimetría y el eje horizontal que ocupa el cuerpo de la corredora. La verticalidad, nos remite al campo semántico de la jerarquía, y la horizontalidad a la igualdad (Shavitt *et al.*, 2006). En este caso podemos también relacionar estos efectos con los valores de empoderamiento / desempoderamiento frente al control del entorno. Tal como afirma Goffman, que los cuerpos de las mujeres aparezcan tan a menudo tumbados, es una forma de mostrar de forma ritualizada en la publicidad los ideales del sometimiento femenino en nuestra sociedad patriarcal (en Bernárdez Rodal, 2015: 140).

Voz propia / voz ajena: La forma dicotómica de representar la masculinidad como dominante frente a la feminidad, se pone claramente en evidencia si comparamos las voces que acompañan a los dos anuncios. En el caso del anuncio de Alonso, es su propia voz experta, que habla de forma subjetiva, desde un “yo” poderoso que apela directamente a los espectadores: “Que nadie te diga que no puedes”; frente al anuncio de Vicente, en el que la voz que aparece es la del médico, en un claro ejemplo de *mansplainig* (Bridges, 2017) con toda su fuerza ilocucionaria (Johnson, 2020): “María, la recuperación ha sido perfecta” —mientras le enseña unas pruebas médicas—. “Vas a llegar a donde quieras”. El poder de la voz masculina en el primer caso es evidente: tiene poder sobre sí mismo, pero también sobre los espectadores a los que interpela de forma individualizada y directa: “Porque eres imparable”. Se trata de un yo-tú espectador, mientras que, en el caso del anuncio femenino, es el “yo” del médico, frente al “tú” personaje, por lo que el efecto de universalización del mensaje es mucho más limitado. Ni que decir tiene que la voz de los expertos cobró una fuerza inusitada en un país azotado por la COVID-19 y que estos anuncios recogen la creciente autoridad de esas opiniones que eran mayoritariamente masculinas: tal y como recoge el estudio sobre expertos consultados en la prensa realizado por Fletcher *et al.* (2021) un 63.7% de ellos eran hombres.

Razón / pasión: Alonso es retratado de forma hierática, su rostro es siempre el mismo, no muestra emociones en ningún momento. Sin embargo, la cara de Vicente va variando a lo largo del anuncio. Del miedo y la expectación al principio, a la alegría y el esfuerzo del aprendizaje. Esto se debe a que él aparece como portador del conocimiento, mientras que ella debe “aprender” algo. Es interesante retomar aquí la idea de Greimas y Fontanille (1991: 96), que explicaron cómo las relaciones docentes están basadas en la “humillación didáctica” —que niega el saber del discente y afirma la del enseñante— y que necesariamente remite a una “manipulación pathémica” que consiste en que la discente, en este caso, debe aceptar su propio no-saber. Es significativa también la forma en la que terminan cada uno de los *spots*, en el caso de Alonso, se introducen imágenes propias del anime o de videojuegos, mientras que, en el caso de Vicente, se produce un *crescendo* en el esfuerzo y en el cansancio extremo hasta llegar al éxtasis de la victoria, en el que la vemos llorando, emocionada.

Fortaleza / debilidad: Estos son los valores más claros a la hora de representar los cuerpos, en uso altamente conservador de los estereotipos. Bien es verdad que, en este caso, se trata de una categoría de las que podríamos denominar propia de una lógica difusa, ya que la fortaleza aparece en ambos personajes. Él es fuerte, y ella también, sin embargo, la fortaleza femenina se representa monitorizada por un varón. Se trata de una manipulación no demasiado sutil que altera la percepción que hoy podamos tener del heroísmo femenino, altamente explotado y aceptado en las lógicas mediáticas sobre todo de la ficción. Es decir, hoy existen heroínas “fálicas” (Bernárdez Rodal, 2000; 2012; 2018) que asumen como propios los valores de la masculinidad tradicional, pero en muchos casos como este, se ponen en marcha mecanismos de control para limitar la potencia representativa que puedan tener esas imágenes.

Ser / devenir: Él *es* un héroe, y ella *deviene* heroína gracias a la acción del médico y la tecnología, al menos en un primer momento del anuncio. En el caso del texto de Alonso, los tiempos verbales se articulan sobre el presente: “eres” imparable en apelación directa al destinatario implícito modalizado en el saber y en poder: “sólo tú sabes lo lejos que puedes llegar”. En el caso del texto del anuncio de Vicente, el presente no existe, ya que los tiempos verbales proyectan la realidad del personaje a un antes y un después de la situación misma: “la recuperación ha sido perfecta. Vas a llegar hasta donde quieras”. La voz propia de Alonso en el anuncio proyecta por lo tanto presentismo, objetividad, literalidad, universalidad, mientras que el texto pronunciado por el médico proyecta indeterminación, subjetividad, metaforización y particularidad.

5. CONCLUSIONES

Los dos anuncios analizados podemos interpretarlos como un paradigma muy clásico y dicotómico basado en la restitución de categorías de género tradicionales y que corresponden a una conjunción de factores, desde la situación de crisis sanitaria y social generalizada en los que se reafirman los valores de las audiencias hasta la ubicuidad de una cultura algorítmica en la que se reafirman los valores más comunes y medibles. Estas estructuras dicotómicas interpelan a los/as espectadores de estos anuncios, situándolos en posiciones polarizadas y producen un discurso profundamente diferenciado sobre dos conceptos: el concepto de independencia y de dependencia en una narrativa de recuperación y superación que debemos encuadrar con pandemia de la COVID-19.

La figura de Fernando Alonso es tratada en el anuncio de Mapfre siguiendo los rasgos clásicos del héroe en su subrayado de valores como el hieratismo, la verticalidad y la independencia ya que sólo gracias a su autonomía y esfuerzo personal es capaz de superarse. Estos valores dentro de una estrategia de venta de seguros para coches asientan la teoría de Douglas B. Holt y Craig J. Thompson (2004) de que a través del consumo los hombres reafirman un equilibrio imposible entre la masculinidad sustentadora—responsable, racional, segura—, representada en los anuncios con la presencia de la conducción tranquila en un utilitario o la grúa, junto a la masculinidad rebelde—autónoma, desafiante y segura de sí misma—, representada por la fantasía infantil de la carrera.

Esa reificación de los valores tradicionales de la masculinidad en una narrativa de superación debe ser contextualizada con la crisis sanitaria de la COVID-19. Autores como Mellström (2020) han señalado cómo el proyecto heroico de la masculinidad se ha visto modificado por la COVID-19 ya que las verdaderas heroínas de esa crisis fueron las personas dedicadas a los cuidados en profesiones feminizadas como la enfermería. Por otro lado, autores como John Greig y Kimberly M. Hillier (2021) han demostrado que la crisis de la COVID-19 resultó en un resurgimiento de la masculinidad hegemónica que se reflejó en hechos como el aumento de violencia machista, el desigual reparto de los cuidados o el deseo de aparentar fortaleza ante la crisis. Un deseo que llevó a tomar

actitudes irresponsables frente a la pandemia como negarse a llevar mascarillas, tal y como han certificado diversos estudios (Mahalik, Di Bianca y Harris, 2021; Mellström, 2020; Palmer y Peterson, 2020).

Del mismo modo, el carácter individualista del anuncio en cuanto a su narrativa de recuperación/superación contrasta con la publicidad institucional o de marcas privadas relacionada con la COVID-19 durante el periodo desconfinamiento en España y en la que, según Jorge Grau-Rebollo (2021), la figura del héroe se extendía a toda la comunidad. El anuncio parece querer exponer la idea de que ya ha terminado el tiempo de los héroes colectivos y feminizados, retomando imágenes como la del hombre protector y racional pero rebelde, independiente e imparable. El hombre que reconquista el exterior después del confinamiento.

La figura de María Vicente está construida en torno a la dependencia. Tal y como han afirmado aproximaciones feministas al psicoanálisis como las de Nancy Chodorow (1978) el ego femenino se construye en relación con otras personas, por adición y subrayando las conexiones y la empatía, característica que aparece reflejada en ciertos relatos como el melodrama (Modleski, 1982; Williams, 1984). De este modo, la figura de Vicente aparece construida durante todo el anuncio en relación con otras personas, especialmente, el personal sanitario. Muchas veces es monitorizada, vigilada y controlada pero su recuperación, que es la narrativa principal, está asentada sobre lo colectivo. Junto a ello no podemos olvidar que el marketing de productos de la salud está tradicionalmente protagonizado por mujeres, como si los males del cuerpo y la debilidad que esto conlleva les afectaran sobre todo a ellas (Bernárdez, 2005).

Esta tradición que une lo femenino y lo físico con la salud y la enfermedad, cobra un significado particular en un contexto de pandemia mundial. Las imágenes de la clínica en la que Vicente se recuperaba resonaban de manera evidente con la situación de los hospitales españoles que meses antes habían difundido los telediarios. Ese aspecto se ve reforzado por el hecho de utilizar las mismas narrativas publicitarias relacionadas con la COVID-19 y que, según el estudio de Jorge Grau-Rebollo (2021), son el subrayado del sentido de comunidad, de responsabilidad colectiva, así como los llamamientos a la fortaleza y a la unidad. El anuncio de María Vicente recoge esos temas y los sitúa en una lectura tradicionalmente femenina de comunidad y empatía, pero también de debilidad y falta de voz propia.

La crisis sanitaria de la COVID-19 ha supuesto un trauma social en España cuyas consecuencias culturales probablemente serán visibles durante la próxima década. Tan solo hace falta recordar, tal y como señala Anta Félez (2021), que ante el colapso de la sanidad pública durante los peores meses del confinamiento en España se establecieron medidas necropolíticas que dirimían gubernamentalmente el triaje sanitario delimitando quién y cómo se moría (Félez, 2021:220). Este mismo autor señala que la urgencia de las medidas tomadas necesitaba del establecimiento de elementos de carácter binario como exterior/interior o salud/enfermedad que “si bien, permiten explicar y actuar sobre la realidad de manera rápida, son una enorme simplificación en torno a elementos simplistas

e ideológicamente muy cercanos a la economía de mercado capitalista” (Félez, 2021: 221). Los anuncios aquí analizados alargan esas dicotomías de urgencia del periodo COVID y la enraízan en tranquilizadores valores tradicionales de género: el héroe individual recupera el exterior y la heroína colectiva y solidaria es acallada por las voces de los expertos, relegada al interior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTA FÉLEZ, J.-L. (2020). “Acontecimiento y control social. El régimen de confinamiento durante el Covid-19”. *Perifèria: revista de recerca i formació en antropologia* 25.2, 216-226. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.745> [20/09/2022].
- BARDIN, L. (1977). *L'Analyse de contenu*. Paris: PUF.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. (2000). “Cuerpos imaginarios: ¿exhibición o encubrimiento de las mujeres en la publicidad?”. *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación* 5, 67-77.
- ____ (2005). “La publicidad como contrato comunicativo”. En *La publicidad y la salud de las mujeres. Análisis y recomendaciones*, B. López y D. Alonso (eds), 13-40. Madrid: Instituto de la Mujer.
- ____ (2012). “Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: una aproximación a ‘Millenium 1’, ‘Avatar’ y ‘Los juegos del hambre’”. *Anàlisi. Quaderns de comunicació* 47, 91-112.
- ____ (2015). *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.
- ____ (2018). *Soft-power. Heroínas y muñecas en la cultura mediática*. Madrid: Fundamentos.
- BRIDGES, J. (2017). “Gendering metapragmatics in online discourse: ‘Mansplaining man gonna mansplain...’”. *Discourse, Context & Media* 20, 94-102.
- BUTLER, J. (2001). *Deshacer el género*. Ciudad de México: Paidós.
- CHENEY-LIPPOLD, J. (2011). “A New Algorithmic Identity Soft Biopolitics and the Modulation of Control”. *Theory Culture Society* 28.6, 164. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/0263276411424420> [20/09/2022].
- CHODOROW, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- DERRIDA, J. (1978). *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- DEMBROFF, R. (2021). “Beyond Binary: Genderqueer as Critical Gender Kind”. *Philosopher's Imprint* 20.9. Disponible en línea: <https://philpapers.org/archive/DEMBBG-2.pdf> [01/09/2022].

- DEMBROFF, R. & WODAK, D. (2021). "How Much Gender is Too Much Gender?". En *The Routledge Handbook of Social and Political Philosophy of Language*, J. Khoo & R. K. Sterken (eds.), 362-376. London / New York: Routledge.
- DUBRIN, R. & GORHAM, A. E (2021). "Algorithmic interpellation". *Constellations* 28, 176-191. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1111/1467-8675.12568> [20/09/2022].
- FLETCHER, S. *et al.* (2021). "The Gender of COVID-19 Experts in Newspaper Articles: A Descriptive Cross-Sectional Study". *Journal of General Internal Medicine* 36.4, 1011-1016. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1007/s11606-020-06579-3> [20/09/2022].
- FIGHT FILMS (2021). *MAPFRE España: Seguro de coche 2021 ¿Cómo se hizo?* Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=1Bin5enYvuo&t=71> [01/08/2022].
- FRAGA, E. (2013). "El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura, paridad y mestizaje". *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* 9, 66-75.
- GRAU-REBOLLO, J. (2021). "Confinement Narratives: TV Advertising During the Coronavirus Outbreak in Spain". *Perifèria. Revista de Recerca i Formació en Antropologia* 26.1, 7-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.822> [22/09/2022].
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. París: PUF.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, J. J. ET FONTAILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions*. París: Seuil.
- HIERNAUX, J. P. (2009). "El pensamiento binario: Aspectos semánticos, teóricos y empíricos". *Cultura y representaciones sociales* 3.6, 25-42.
- HOLT, D. B. & THOMPSON, C. J. (2004). "Man-of-Action Heroes: The Pursuit of Heroic Masculinity in Everyday Consumption". *Journal of Consumer Research* 31.2, 425-440. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1086/422120> [22/09/2022].
- INTRONA, L. D. (2016). "The Algorithmic Choreography of the Impressionable Subject". En *Algorithmic Cultures. Essays on meaning, performance and new technologies*, R. Seyfert R. & J. Roberge (eds.), 26-52. New York: Routledge.
- JAY, N. (1981). "Gender and Dichotomy". *Feminist Studies* 7.1, 38-56. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/3177669> [20/09/2022].
- JOHNSON, C. R. (2020). "Mansplaining and Illocutionary Force". *Feminist Philosophy Quarterly* 6.4, art. 3. Disponible en línea: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/fpq/article/view/8168/11031> [20/09/2022].
- MAFFIA, D. (2020). "Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica". Disponible en línea: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf> [10-06-2022].

- MICROSOFT ADVERTISING INSIGHTS (2021). *Insurance Trends across Europe. How Has COVID-19 Affected Different Insurance Types?* Disponible en línea: <https://advertiseonbing-blob.azureedge.net/blob/bingads/media/insight/article/2020/12-dec/emea-insurance/microsoft-advertising-insights-finserv-emea-insurances-during-covid-19.pdf> [01/06/2022].
- MAHALIK J.; DI BIANCA M. & HARRIS, M. (2022). "Men's Attitudes toward Mask-Wearing during COVID-19: Understanding the Complexities of Mask-ularity". *Journal of Health Psychology* 27.5, 1-18. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1359105321990793> [20/09/2022].
- MELLSTRÖM, U. (2020). "COVID-19, Masculinity and Risk/ at Risk". *NORMA: International Journal for Masculinity Studies* 15.2, 94-96. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/18902138.2020.1762307> [20/09/2022].
- MODLESKI, T. (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.
- PALMER, C.L. & PETERSON, R. D. (2020). "Toxic Maskulinity: The Link between Masculine Toughness and Affective Reactions to Mask Wearing in the COVID-19 era". *Politics & Gender* 16.4, 1044-1051. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1017/S1743923X20000422> [20/09/2022].
- POSNER, R. (2011). "Post-modernism, Post-structuralism, Post-semiotics? Sign Theory at the Fin de Siècle". *Semiotica* 183, 9-30.
- PROKHOVNIK, R. (2012). *Rational Woman: A Feminist Critique of Dichotomy*. London: Routledge.
- SOLOMON, M. R. (2021). *The New Chameleons: How to Connect with Consumers who Defy Categorization*. London: Kogan Page.
- SAUSSURE, F. et al. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SHAVITT, S. et al. (2006) "The Horizontal / Vertical Distinction in Cross-Cultural Consumer Research". *Journal of consumer psychology* 16.4, 325-342.
- SKINNER, D. (2012). "Foucault, Subjectivity and Ethics: Towards a Self-Forming Subject". *Organization* 20.6, 904-923. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1350508412460419> [20/09/2022].
- STEVENS, L. & OSTBERG J. (2020). "Gendered Bodies: Representations of Femininity and Masculinity in Advertising Practices". En *Marketing Management: A Cultural Perspective*, L.M Visconti, L. Peñaloza & N. Toulouse (eds.), 359-374. New York: Palgrave.
- STÜR, M. (2013). "Three Basic Language and Semiotic Dichotomies after One Century of Development and the Complexity of Semiotic System". *XLingue Journal* 6, 3-17.
- TAYLOR, C.R. (2020). "Advertising and COVID-19". *International Journal of Advertising* 39.5, 587-589. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/02650487.2020.1774131> [20/09/2022].

- UNESPA (2020). *El seguro de vida: quién lo adquiere en España*. Disponible en línea: <https://www.unespa.es/main-files/uploads/2020/06/1.2.b.-El-seguro-de-vida-Quien-lo-adquiere-en-Espa%C3%B1a-FINAL.pdf> [01/06/2022].
- VARGHESE, N. & KUMAR, N. (2020). “Feminism in Advertising: Irony or Revolution? A Critical Review of Femvertising”. *Feminist Media Studies* 22.2, 1-19.
- VERLEGH, P.W.J. *et al.* (2020). “Don’t Worry, We Are Here for You: Brands as External Source of Control during the Covid-19 Pandemic”. *Journal of Advertising* 50.3, 262-270. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/00913367.2021.1927913> [21/06/2022].
- WILLIAMS, L. (1984). “‘Something Else Besides a Mother’: ‘Stella Dallas’ and the Maternal Melodrama”. *Cinema Journal* 24.1, 2-27.
- WILLIAMSON, J. (1978). *Decoding Advertisements: ideology and meaning in advertisements*. London: Marion Boyars.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 03/07/2022

Fecha de aceptación: 19/10/2022

**AUTORREPRESENTACIÓN Y LECTURA DEL CUERPO
EN LA LITERATURA DIGITAL FEMENINA. EL CASO DE ALEX SAUM**

**SELF-REPRESENTATION AND BODY READING
IN THE DIGITAL LITERATURE BY WOMEN. THE CASE OF ALEX SAUM**

Mario de la TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

María Isabel MORALES-SÁNCHEZ

Universidad de Cádiz
isabel.msanchez@uca.es

Resumen: La incorporación de las mujeres escritoras al ámbito digital no ha dejado de ser una constante en crecimiento, donde han logrado posicionarse de una forma más inmediata ante unos lectores que han accedido directamente a sus obras sin mediaciones por parte de la industria cultural. Además, han procedido de diferentes formas en la inscripción de su autoría en conexión con su identidad de género, recurriendo para ello a diversas estrategias. El presente estudio analiza las obras de Alex Saum, en concreto sus proyectos *#SELFIEPOETRY* y *Corporate Poetry*, para analizar el discurso ejercido sobre la autorrepresentación y las distintas lecturas de lo corpóreo femenino a través de sus obras de literatura electrónica.

Palabras clave: Literatura digital. Estudios de género. Autorrepresentación. Estudios autoriales. Lecturas de la identidad. Alex Saum.

Abstract: The incorporation of women writers into the digital sphere has grown steadily. They have managed to position themselves more directly in the eyes of readers, who have gained immediate access to their works without the intermediation of the cultural industry. Moreover, they have engaged in different forms of inscription of their authorship in connection to their gender identity, resorting to different strategies to do so. This study analyses the works of Alex Saum, specifically her projects *#SELFIEPOETRY* and *Corporate Poetry*, so as to analyse her discourse on self-representation and the different readings of the corporeal female through her works of electronic literature.

Keywords: Digital Literature. Gender Studies. Self-representation. Authorial Studies. Identity Readings. Alex Saum.

1. INTRODUCCIÓN

El cambio que se está produciendo en el sistema literario contemporáneo con la creciente incorporación de mujeres a la escritura está provocando un replanteamiento de las formas de autoría que se presentan en ellas. Supone la dislocación del espacio de enunciación desde lo patriarcal a otras formas que se nutren de los avances logrados por el movimiento feminista, entre otras cuestiones, y que aportan tanto novedosos temas como nuevas perspectivas sobre la tradición y la actualidad.

Este tipo de prácticas es especialmente llamativo si contemplamos las estrategias de visibilización de los/as autores/as en el ámbito digital, recurriendo para ello a avatares y a redes sociales para dotar de un mayor alcance a su literatura, logrando en consecuencia beneficiarse de las ventajas de la autocomunicación de masas (Castells, 2009: 87-89) para llegar al máximo número de posibles lectores. Recurren para ello a blogs, videos en YouTube o fotografías en Instagram para persuadir al público de la forma más efectiva posible, con el objetivo en ocasiones de lograr el trasvase del mundo digital al mundo editorial impreso, donde el mercado literario sigue teniendo su negocio principal.

A este fenómeno hay que sumarle uno diferente conformado por autoras que han recurrido al ámbito digital para desarrollar otro tipo de prácticas literarias. Este es el caso de las autoras de literatura digital o electrónica —modalidades que asimilamos completamente— y donde encontramos que, a pesar de constatarse un comportamiento similar al del mercado editorial tradicional de base patriarcal, numerosas mujeres han desarrollado su potencial de forma exitosa. Es más, incluso han recurrido a proyecciones de su corporeidad en dichas obras, realizándose un refuerzo de la impronta de su autoría, muchas veces desembocando en prácticas literarias del yo.

Pero aun así, como afirma N. Katherine Hayles, el reconocimiento es escaso: “Electronic Literature is an exception to this generalization, for women have been active since its beginnings in the late 1980’s up to today, although the importance of their contribution remains under-recognized and, importantly, under-theorized” (2017: ix). Una infrarrepresentación en los estudios teóricos, como analizó Isabel Navas Ocaña (2020) para el caso de la literatura en español, que las desplaza del canon.

Compartimos la idea de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras de que los discursos en torno al género contribuyen a la reconfiguración de la idea de autoría del mismo modo que estos “producen género” (2019: 11). Pero a esta situación hay que añadirle que estamos en un momento de la historia donde dicha producción puede ser controlada por ellas mismas, especialmente en ámbitos como la literatura digital, que habitualmente escapa a los cauces de la industria editorial, pudiendo las autoras en consecuencia crear de forma libre y sin coartaciones de ningún tipo, más allá de las limitaciones técnicas con las que se puedan encontrar.

En el presente artículo se reflexiona acerca de las consecuencias de la inscripción de estas autoras en este ámbito analizando para ello los trabajos de Alex Saum, en concreto

sus proyectos #SELFIEPOETRY y *Corporate Poetry*, en los cuales dialoga con el mundo digital y sus reglas proyectando su corporeidad en las obras que crea.

2. INSCRIPCIONES DE LA AUTORÍA EN LA LITERATURA DIGITAL REALIZADA POR MUJERES

La literatura digital, al permanecer en su mayoría fuera del control de los grandes grupos editoriales, ofrece una mayor libertad a la hora de elegir la forma en la que dichas autoras se presentan al público. Como afirma Belén Gache, en la red de redes “existe la posibilidad de resistencia tanto para pequeñas editoriales como para autores autónomos, en su heterogeneidad, su especificidad, su cualidad minoritaria” (2021: 143). De esta manera, dichas escritoras pueden sortear algunas de las limitaciones que han constreñido su representación en el campo literario y hacer propuestas abiertamente, en un ámbito como la literatura digital donde lo intermedial se hace sumamente presente y permite hacer uso del valor icónico de sus propias imágenes para construirse ellas mismas.

Desde esta perspectiva estamos realizando, con todas las reservas, una asociación entre sujeto y cuerpo, que en el pensamiento moderno se constituyó en una dupla indisociable para el pensamiento patriarcal, y que teorías posestructuralistas como la queer vienen deshaciendo. Pero nos interesa este tipo de asociación por dos motivos. Primero porque como Gabriela García Hubbard (2019) explica, siempre existe un reducto de lo material que conduce a la construcción de la subjetividad en el caso de las mujeres; y segundo porque nos interesa cómo a partir de la autorrepresentación icónica de ciertas mujeres en sus prácticas literarias se construye una identidad de género. En este segundo aspecto estamos haciendo mención a autoras como Judith Butler y su idea de performatividad de género, en cuanto tomamos conciencia de que “lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género” (2019: 17).

En el ámbito digital el cuerpo se convierte, de forma evidente, en un constructo. El tecnocuerpo deviene la suma de elementos semióticos de diferente naturaleza (Escandell, 2016) que construyen una identidad marcada por el género. Si bien tecnoutopías como el cibernético de Donna Haraway (1995) venían a romper con la idea de género, no es menos cierto que la marcación suele venir impuesta ya desde el nombre elegido, aunque el avatar pueda adquirir una identidad no binaria. Las fotografías o los textos publicados con marcas de género vienen a delimitar aún más la autoría de estos elementos lanzados al ciberespacio, constituyéndose en elementos de construcción identitaria.

La literatura escrita por mujeres ha tenido tradicionalmente una consideración peyorativa, donde se ha hecho *cuerpo* al relacionársela con su físico, convirtiéndolas en *autocorpografías*. Las referencias a la maternidad podrían constituirse en uno de los múltiples ejemplos que se podrían aducir a este respecto, viéndose en las escritoras una capacidad solo reproductiva y no creativa *stricto sensu*. De esta forma, se ha menospreciado una serie de géneros que han sido asociados a lo femenino,

atribuyéndoseles a estas mujeres falta de imaginación para desarrollar la escritura. Así, el diario, la literatura epistolar o la autobiografía han sido denostados cuando han sido practicados por las mujeres.

Pero cuando se aborda desde las prácticas digitales se resignifican, al formar parte de la propia retórica de este ámbito, donde la enunciación desde el *yo* explícito es una constante. Y, además, adquiere una expresividad inusitada si se hace de forma meditada. Tengamos en cuenta que el diseño de personajes constituye, como afirma Marie-Laure Ryan, un elemento con un gran potencial inmersivo (2015: 86), y cuando este además se ejecuta en narrativas donde coincide el personaje con el autor/a, se carga de un poder persuasivo especial por la presencia de una referencialidad (bien por el pacto de lectura autobiográfico o el autoficcional) que remite al mundo empírico compartido con los lectores. Desde este punto de vista, la autonarración se convierte en una forma de gran relevancia y asiduidad en las redes sociales como Instagram, donde además de lo sugerente de las imágenes, es clave la construcción de la identidad a través del avatar que se crea a través de las textualidades compartidas.

Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que numerosas autoras de literatura digital hayan decidido inscribir su presencia *autocorpografiada* en sus obras. Actúan de esta manera como ejemplos de autorrepresentación, y lo hacen con un valor autorreflexivo, puesto que es la autora la que escoge conscientemente su forma de proceder en este proceso de producción de sentido sobre sí misma: “La virtualización del cuerpo que experimentamos hoy [...] es una nueva etapa en la aventura de la autocreación que perpetúa a nuestra especie” (Lévy, 1999: 19). Si bien Pierre Lévy en esta cita expone una idea de perpetuación incorpórea, no es menos cierto que la presencia de este hipercuerpo debe ser entendido con un valor indicial, en cuanto remite a una corporalidad que se asocia al autor/a.

El avatar resultante de estas prácticas *autocorpografiadoras* resulta en una doble representación: “Como característica semiótica de la cibercultura, el avatar no sólo traduce la identidad de las cosas —entiéndase por cosas, sujetos y objetos—, sino que la desvincula proyectándola a signos de signos” (Sánchez Martínez, 2011: 40). Como arguye José Alberto Sánchez Martínez, se seguiría la lógica de Iuri Lotman en su reflexión sobre el retrato, que no busca crear un signo del representado, sino que defiende que “no es tan esencial el parecido como la capacidad formal de ser *signo de un parecido*” (2000: 25), con lo que el investigador ruso explica por qué se prefiere una fotografía de mala calidad a una pintura realista en ciertos tipos de reconocimiento. A esta condición del retrato habría de sumársele en la autorrepresentación en el ámbito digital la virtualidad propia del medio, de ahí esa semiotización en segundo grado.

Así, el hecho de que las autoras se inscriban dentro de la textualidad en sus obras supone un gesto autorial claro, donde emplean no solo su firma, sino esta imagen mediada a través de tecnologías de captación y emisión digital para configurar obras ológrafas a través del cuerpo.

La relación de las escritoras de literatura digital con el cuerpo tiene una larga tradición. Uno de los casos más claros es el de Shelley Jackson con proyectos como *Patchwork Girl* (1995), donde reescribe, desde el ciberfeminismo, el mito de Frankenstein para desarrollar un relato donde Mary Shelley termina de construir a la chica del título a partir de fragmentos y con la ayuda del lector/a. O bien *My body, a Wunderkammer*¹, (1997), cuya interfaz la constituye el cuerpo desnudo de una mujer cuyas partes se activan para desplegarse un texto con el dibujo expandido de esa porción, con reflexiones de la autora sobre su propia experiencia en relación con ese segmento del cuerpo humano.

Vemos cómo en el caso de Jackson, esta pasa de relatar un cuerpo ajeno a exponer su propia corporalidad mediada. A través de *My body, a Wunderkammer* reconstruimos su físico a partir de la suma de representaciones pictóricas y textos literarios, resultando en una reconstrucción del *yo* que actúa como indicio de un sujeto consecuencia de la intersección entre cuerpo y subjetividad. Una tendencia que se intensificaría en obras de literatura electrónica a partir de los inicios del siglo XXI y que desembocaría en creaciones tan sugerentes como las de Alex Saum².

3. #SELFIEPOETRY Y CORPORATE POETRY, DE ALEX SAUM

Alex Saum, como sucede con la mayoría de autoras de literatura digital, combina su faceta creativa con su labor como investigadora en la Universidad de Berkeley (California). Continúa la estela de otras creadoras digitales como María Mencía y Belén Gache, en su interés por el lenguaje —humano y máquina (2018)— o la memoria y sus mecanismos de inscripción (2020), que le lleva a explorar en su obra aspectos relacionados con la materialidad y las tensiones entre lo convencional y lo digital, así como las distintas posibilidades del lenguaje enfocadas desde una poética de la remediación-curación, que, en el caso concreto de los ejemplos seleccionados, se dirige hacia el lenguaje corporal.

La corporeidad se filtra en la obra de Saum desde sus primeros escauceos poéticos, constituyendo una constante que, ligada a sus planteamientos sobre la materialidad, hacen que se configure en una de las bases de su poética como autora. A la incorporación de gestos, rasgos, volúmenes, líneas o figuras, de forma verbal o visual, podemos unir construcciones metafóricas y metonímicas, alrededor del atuendo: la ropa o ausencia de ella, transparencias, texturas, arrugas, movimiento, acompañan a la construcción final de la identidad representada que adopta diversas apariencias.

¹ <http://www.altx.com/thebody/> [22/09/2022].

² Uno de los proyectos más interesantes desde esta perspectiva, creado de forma colaborativa con autoras como Christine Wilks, es *Writing New Bodies*, “a digital fiction as a form of digital-born bibliotherapy [...] to help young women or gender non-conforming players recognize and challenge harmful body ideals” (Perram *et al.*, 2020).

¿Quién se atrevería a decirme que
no soy acaso el genio más feliz de mi casa?

Con las obras *SelfiePoetry* (vol. I, 2016 y II, 2017-18) y *CorporatePoetry*⁵ (2020), Saum retoma estos elementos ya existentes en su escritura para llevarlos al terreno de la tensión con lo visual y digital. Probablemente el sentido de extensionalidad y curación manifiesto con Saum y Ortega en relación con la literatura en *Non Legacy* (2016), representa el modo en el que entender la extensión de una realidad a través de las distintas materialidades —y transformaciones— de las que la dota la cultura y la tecnología. Esa extensionalidad es aplicable también a la identidad a través de sus distintas proyecciones corporales, que, supeditadas a los hábitos cotidianos, también se transforman por la implosión de las dinámicas digitales en nuestras esferas más íntimas. La sobreexposición en el medio digital construye otras identidades, sincretizadas en gestos, posturas, actitudes y expresiones —articuladas en todo tipo de lenguajes—.

Con *SelfiePoetry*, Saum se adentra en la exploración del yo y sus distintas reinterpretaciones a través de la mirada estética. El modo en como construimos nuestra proyección a través de la ficción elabora un discurso sobre la ficcionalidad artística y nuestra capacidad para interpretar y leer al otro, asimilando la lectura como parte de nuestra propia personalidad. En este sentido el carácter curatorio no solo afecta a la creatividad, sino también a la capacidad de recepcionalidad del arte y sus estrategias discursivas.



Imagen 1
#SELFIEPOETRY (I), de Alex Saum

Centrado en la contemporaneidad y en las formas incipientes de ficcionalización, el segundo volumen centra su atención en la proyección de la identidad personal autorreferenciada, que construimos alrededor del *selfie*, en un discurso que, no olvidemos, tiene mucho que decir sobre cómo las nuevas tecnologías han permitido una

⁵ <https://www.alexsaum.com/selfiepoetry/> [22/09/2022].

http://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol2_womencapitalism/ [22/09/2022].

<https://www.alexsaum.com/corporate-poetry/> [22/09/2022].

permeabilidad entre creación y recepción —el concepto de escritor resulta suficientemente ilustrativo— que nos convierte en autores, actores y receptores-consumidores, multiplicando las posibilidades de evidenciar nuestra identidad. Ello supone, al mismo tiempo una sobreficcionalización de la misma.

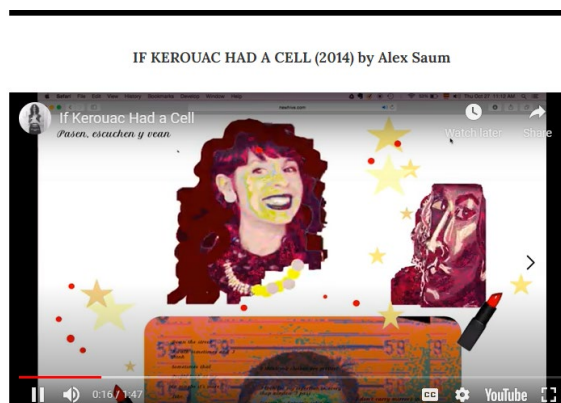


Imagen 2
#SELFIEPOETRY (II), de Alex Saum

Por último, en el caso de *CorporatePoetry*, el análisis audiovisual de las imágenes viene reforzada por un proyecto que combina elementos en tres salas principales, donde imágenes, llamadas, formularios en línea y plataformas, ponen en evidencia el modo en cómo los hábitos digitales y las estrategias comerciales modulan nuestra gestualidad y comportamiento a través de un lenguaje corporativo previsto y diseñado *a priori*.

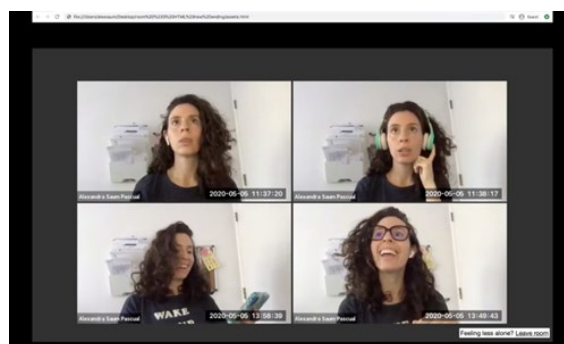


Imagen 3
Corporate Poetry, de Alex Saum

La experiencia por lo tanto supone, tal y como la propia autora explica, el autorreconocimiento corporal, pero esta vez abriendo el paso al reconocimiento de otras imágenes corporales que proyectamos frente a los demás, también en el mundo digital, a través de las nuevas tecnologías. Todo ello, unido a nuestra propia materialización digital en forma de datos, extiende nuestra corporeidad, la representación de nosotros mismos y,

por lo tanto, ahora somos vulnerables a través de todas esas materialidades transformadas por el medio.

Yendo aún más lejos, estas obras muestran cómo la destrucción de los recursos naturales y la vida humana (es decir, la pandemia de 2020) está directamente relacionada con la evolución de tecnologías digitales que proyectan un sentido perverso de existencia inmaterial. Al repensar la materialidad de los lenguajes digitales, estas salas de poesía pretenden desarticular aún más esa relación (Saum, 2021: 250).

4. CONCLUSIONES

La literatura digital femenina ha trazado una línea extremadamente interesante de estudio que se centra en la corporeidad femenina, si bien el desarrollo de la misma responde a intereses muy diversos. En todos los casos, se evidencia el potencial de la textualidad digital para el desarrollo de estrategias eficaces para la reflexión sobre la identidad y sus distintas materializaciones, a través de las dinámicas digitales. En el caso de Alex Saum, la autora sitúa esta reflexión como una línea constante de su poética, trazando caminos de convergencia que nos llevan del autorreconocimiento al análisis de las distintas proyecciones derivadas del contexto digital. Todo ello supone un espacio artístico privilegiado para abordar las contradicciones originadas por la irrupción del medio digital en nuestra cotidianidad, al tiempo que permite reflexionar sobre la propia función del arte. La obra de Saum supone también un cuestionamiento constante acerca de cuánto o como controlamos esa imagen que se multiplica en la red de nosotros mismos, convirtiendo su obra, al mismo tiempo, en un ejercicio de concienciación en el que se evidencia nuestra fragilidad y vulnerabilidad. En este contexto, los mecanismos de reinterpretación y curación propios de lo digital completan el acercamiento a los resortes que protegen esa construcción de la satisfacción / felicidad individual desde la discrepancia y la disintonía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, J. (2019). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CASTELLS, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- CRUZ ARZABAL, R. (2018). "Extender los campos mediante los materiales: *No Legacy*, una exposición de literatura electrónica". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 72.24. Disponible en línea: <https://elmcip.net/node/13182> [18/09/2022].
- ESCANDELL, D. (2016). *Mi avatar no me comprende: cartografías de la suplantación y el simulacro*. Salamanca: Delirio.

- GACHE, B. (2021). “Solo la poesía nos hará libres. (La resistencia poética galáctica)”. En *(Des)localizados: textualidades en el espacio-tiempo*, A. Colinas et al., 139-145. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GARCÍA HUBARD, G. (2019). “De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora”. En *¿Qué es una autora? encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), 265-289. Barcelona: Icaria.
- HARAWAY, D. (1995). *Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia: Universidad de Valencia / Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- HAYLES, K.N. (2017). “Foreword: Why #WomenTechLit”. En *#WomenTechLit*, María Mencía (ed.), xi-xiv. Morgantown, WV / Rochester, NY: Computing Literature.
- LÉVY, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, M. I. (2000). *La semiosfera III*. Madrid: Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, I. (2020). “Las escritoras en el canon de la literatura digital en español”. *Studia Neophilologica* 92.3, 337-360.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y TORRAS FRANCÉS, M. (2019). “El género de la autoría”. En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), 7-23. Barcelona: Icaria.
- PERRAM, M.; ENSSLIN, A.; RICE, C.; RILEY, S.; WIKS, C.; FOUWLIE, H.; MUNRO, L. & BAILEY, K. (2020). “Writing New Bodies in Digital Fiction”. *First Person Scholar* 25 de marzo. Disponible en línea: <http://www.firstpersonscholar.com/writing-new-bodies-in-digital-fiction/> [10/06/2022].
- RYAN, M.L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2. Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (2011). “Cibercultura: semiótica del avatar y los mundos virtuales”. *Veredas* 12.22, 33-44.
- SAUM-PASCUAL, A. (2018). *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Madrid / Frankfurt-am-Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2020). “Memory Traces: Printed Electronic Literature as a Site of Remembrance”. *Comparative Literature Studies* 57.1, 69-94.
- ____ (2021). “On Bodies, Surveys, Virus and Rooms: Enter Corporate Poetry”. En *Texts of Discomfort: Interactive Storytelling Art*, M. C. Reyes & J. Pope (eds.), 250-281. Pittsburgh: Carnegie Mellon University / ETC Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los autores del artículo se responsabilizan de las licencias de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 26/06/2022

Fecha de aceptación: 24/10/2022

**DRAMATURGIA DEL CUERPO.
COMEDIA SIN TÍTULO, DE SARA MOLINA¹**

**BODY DRAMATURGY.
SARA MOLINA'S COMEDIA SIN TÍTULO**

María José SÁNCHEZ MONTES
Universidad de Granada
mariaj@ugr.es

Resumen: A lo largo de estas líneas y a propósito del espectáculo de 2019 *Comedia sin título* de Sara Molina transitamos dos conceptos de cuerpo, semiótico y performativo, con la intención de desvincular al primero de su limitante unión al personaje y al teatro realista y explorar desde la propia semiótica una idea de cuerpo más amplia. Ese cuerpo, liberado del signo lingüístico con la asistencia de la teoría del teatro del siglo XX, posibilita además el tránsito al cuerpo performativo. La puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina combina escénicamente ambos conceptos de cuerpo y junto con ello articula la gran pregunta a la que invita el texto lorquiano sobre el teatro: ¿qué es real en el teatro?, ¿es más real la ficción o lo real *real*?, ¿dónde reside la verdad?

Palabras clave: Dramaturgia contemporánea. Sara Molina. Cuerpo escénico. Performance. Semiótica teatral.

Abstract: *Comedia sin título* by Sara Molina (2019) lets us explore the ideas of semiotic body and performative body with the intention of unlatching the former from its limiting union to character building and to realistic theater. Thus, trying to link us to a broader semiotic concept of the body, one that is freed from the linguistic sign with the assistance of 20th century theater theory which also made possible the transition to the concept of performative body. Sara Molina's performance combines on stage both ideas of body, semiotic and performative and visually invites us to attend the staging of the implied greater question present throughout Lorca's unfinished drama: what is real in theater? Is fiction or is reality more real than the other? Where does the truth lie?

Keywords: Contemporary Theatre. Sara Molina. Body on stage. Performance. Theatre semiotics.

¹ Este texto está vinculado a la actividad del Laboratorio de creación escénica de la Universidad de Granada que puse en marcha en el año 2019.

“En mi sueño yo no quiero actuar, quiero estar aquí de verdad, decir la verdad,
pero ahora no sé a quién, ni a qué, ni exactamente sobre qué”

(*Mónadas*, Sara Molina)

La representación de *Comedia sin título* en versión de Sara Molina estrenada en Granada en marzo de 2020 después de su paso por el Festival de Otoño a finales del 2019², comenzaba en el vestíbulo del Centro Federico García Lorca. Todo el elenco de la pieza se encontraba al fondo del espacio de entrada al recinto formando una fila de cuerpos en paralelo entre sí. Inmóviles miraban a la puerta y esperaban a los espectadores. Un foco lateral los iluminaba. La visión era digna de captura y así lo entendieron los primeros en acceder que con sus teléfonos móviles comenzaron a fotografiar la escena antes de buscar sus asientos.

El 8 de marzo, segundo día de los cuatro en los que se pudo ver la pieza en Granada y pasados los primeros segundos en que se repetía el inicio, desde uno de los cuerpos descritos, el de una mujer joven vestida con una falda de faralaes azul intenso y el torso apenas cubierto por una camisita semitransparente, increpó a los espectadores cámara en mano con la frase: “¡Dejen de hacer fotos! ¡No somos la puta Alhambra!”. Esa frase que se repitió varias veces hasta lograr la atención de los que iban entrando provocó que casi todos ellos guardaran sus teléfonos y se dirigieran a sus asientos no sin comentar el hecho. Minutos más tarde, cuando habían ocupado sus asientos, el patio de butacas se oscureció y el espectáculo comenzó. Sin embargo, en realidad lo había hecho antes precisamente con esa acción que aparentemente no quería significar más que lo que literalmente significaba y que actualizaba en forma de acción el inicio de la propia pieza dramática: “el autor no quiere que os sintáis en el teatro, sino en mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura; quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones” (García Lorca, 2018: 76). Estas palabras del manuscrito de *Comedia sin título* de Federico García Lorca manifestaban el deseo de que la escena transitase ese límite entre la realidad y la ficción. Esta preocupación lorquiana no fue exclusiva sino una constante en el pensamiento sobre el arte en general y el teatro en particular de los últimos cien años y continúa estando más que vigente en la actualidad de la escena. Además, en el caso que nos ocupa la acción llevada a cabo por la novelista Cristina Morales, que era la voz increpadora del inicio, no había sido pactada con la directora y sin embargo encajaba perfectamente con lo que Sara Molina quería precisamente plantear con su puesta en escena por venir de una persona que no formaba parte de la pieza como actriz y por su carácter performativo.

² En el año 2019 también se estrenó otra *Comedia sin título*, en esa ocasión dirigida por Lluís Pasqual a partir de la edición de Emilio Peral Vega que había publicado Cátedra en 2018. Esta edición incluía el primer acto de Federico García Lorca además de añadir otros dos, titulados *El sueño de la vida* de Alberto Conejero (García Lorca, 2018) en un intento de finalizar el texto lorquiano. La puesta en escena de Pasqual presentaba marcadas diferencias respecto a la que nos ocupa y no son especialmente relevantes en esta ocasión, pero serán objeto de un trabajo en preparación sobre todas las puestas en escena de la obra.

A instancias del Festival de Otoño, Sara Molina no sólo había aceptado revisitar el texto lorquiano y la pieza que ya montase en el año 1995, sino que había aceptado la propia invitación del autor del texto a sentirnos en *mitad de la calle*, y desde ahí daba otra vuelta de tuerca a las que habían venido siendo sus preocupaciones desde el inicio de su carrera como directora de escena (Sánchez Montes y Grande Rosales, 2012): los actores, lo fragmentario, lo real, lo verdadero. En su nueva puesta en escena la directora nos situaba ante un espectáculo que iba a transitar diversos modos de entender el cuerpo del actor, hacer convivir cuerpos semióticos y cuerpos performativos, actores y personas *de carne y hueso* y por momentos sutiles, a confrontarse y confrontarnos con los límites entre la realidad y la ficción, y por encima de todo ello, como decía una de las actrices en un momento de la pieza, con la reflexión sobre la verdad.

Siguiendo el camino de investigación que desde sus espectáculos Sara Molina nos propone, quisiera a través de estas líneas volver someramente sobre algunas de las más relevantes teorías del último siglo en torno al cuerpo escénico pensándolo en el marco de la distinción entre cuerpo semiótico y cuerpo performativo, entre realidad y ficción y todo ello en relación con los límites en lo teatral.

1. EL CUERPO COMO SIGNO

Cuando descubrimos que [...] el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida sólo por analogía. [...] entonces nos planteamos la pregunta: ¿hablaba Artaud sólo de esto y nada más?

(J. Grotowski)

Para hablar de signicidad y performatividad del cuerpo quisiera comenzar por retomar un tema, el cuerpo como signo, que con anterioridad vinculé tanto en aspectos teóricos como prácticos a la tendencia finisecular de reivindicación del cuerpo frente a la palabra como motor de la escena (Sánchez Montes, 2004).

Si, como dice Jerzy Grotowski en la cita que me sirve para enmarcar esta sección, el teatro se expresa en los organismos de los actores y es vehículo de significación y de sentido, y la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, la pregunta que nos habríamos de hacer sería ¿qué quería decir Antonin Artaud cuando en este contexto señalaba que el teatro no se afirma ni en el lenguaje ni en las sombras y que “a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida”? (Artaud, 1986: 13). Teniendo en cuenta que el teatro es un hecho real, que ocurre en un tiempo real y en un espacio real, con actores reales pero que a la vez puede significar y significa, otro tiempo, otro espacio, otros hechos, otros cuerpos ¿qué relación existe entre esta idea que proponía Artaud de un teatro en el que coincidan vida y la ficción?

La reivindicación desde la teoría teatral del siglo XX del cuerpo y de su papel fundamental para reubicar la palabra en la escena y restituir una definición del teatro más

unido a lo espectacular y a su carácter autónomo ha dado sentido al paulatino interés, por una parte, hacia la práctica escénica no como dramaturgia de la palabra sino como dramaturgia del cuerpo, y por otra, hacia la posibilidad del propio cuerpo de ser concebido como centro dominante del conjunto del espectáculo,

el dominio del teatro [...] no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras [...] [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (Artaud, 1986: 80).

Los planteamientos artaudianos sobre la escena constituyen quizá el más importante impulso para todo un abanico de reflexiones sobre la práctica escénica centrados en el cuerpo del actor entendido no ya como mediador del texto en la escena sino como elemento autónomo e independiente. Así, Artaud sin ser plenamente consciente del alcance que acabaría teniendo, transitaba una senda que hizo posible retornar a una concepción primitiva del teatro vinculada a sus orígenes unidos al ritual, teorizar la escena como arte autónomo, y reivindicarla como espacio físico que albergase el retorno del cuerpo y de la vida,

nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza (Artaud, 1986: 80).

Referirnos al cuerpo como signo en la escena y entenderlo en su relación con los otros signos de la misma es lo suficientemente abierto y a la vez sugerente como para poder hablar casi de cualquier aspecto y de cualquier definición de cuerpo. Sin embargo, al utilizar esta distinción quisiera referirme en concreto al cuerpo del actor en escena, a un cuerpo que convoca sentidos y al que se le da sentido, a una dramaturgia del cuerpo que se confronta con una dramaturgia de la palabra y que como mucho alcanza a traducirse en cuerpo.

Es por ello que mi reflexión en torno al cuerpo tiene que ver con la propuesta de la semiótica teatral y con mi propio posicionamiento en torno a la relación tradicional cuerpo/texto para esta disciplina. Pero quisiera también vincularla a la centralidad e importancia del cuerpo que ya hemos nombrado en Artaud o en Grotowski, y que se hace patente a través de la reivindicación que desde la teoría teatral se llevó a cabo en el teatro occidental durante el siglo XX y que tuvo como objeto liberar la escena de la dictadura de la palabra, ahondar en su origen ritual y renovar los lenguajes teatrales,

dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades (Artaud, 1986: 80).

2. CUERPO SEMIÓTICO

Erika Fischer-Lichte en su texto *Estética de lo performativo* establece las diferencias entre lo teatral y lo performativo para distinguir cuerpo semiótico de cuerpo performativo. En relación con el concepto de cuerpo semiótico, nombraba los que, bajo su punto de vista, eran los dos cambios fundamentales en el teatro alemán del XVIII: por un lado, la creación de un teatro literario y por otro la evolución de un nuevo estilo teatral, el teatro realista-psicológico (Fischer-Lichte, 2015: 160). Además, al parecer de la autora ambos hechos colaboraron íntimamente en la consolidación para la escena teatral del concepto de cuerpo semiótico, entendido como aquel que a través del personaje daba forma expresiva a los significados que el autor había fijado con su texto y garantizaba una suerte de puesta en escena vinculada profundamente a él.

Que lo teatral asociado a lo literario y al realismo-psicológico están relacionados entre sí, no sólo en el teatro alemán de los siglos XVIII y XIX sino en general en el teatro europeo, es un dato y una manera de entender la literaturización del teatro con las que me manifiesto plenamente de acuerdo. Sin embargo, discrepo en cierta medida con la relación causal y directa entre literatura y psicologismo realista que se puede leer entre líneas, así como con el vínculo único de la idea de cuerpo semiótico asociado al personaje y como sustento de la historia. Pero sobre todo me distancio de la importancia concedida al dramaturgo y en consecuencia al texto dramático como forma de materializar el control del arte escénico y así “terminar con la hegemonía del actor” (Fischer-Lichte, 2015: 161).

En primer lugar y bajo mi punto de vista, la hegemonía del texto literario consolidada a finales del siglo XIX no se justifica simplemente por ese vínculo entre teatro realista y texto dramático, sino que tuvo que ver con otros factores. En concreto considero que el fenómeno se asocia a la propia irreproductibilidad del hecho escénico frente a otros productos artísticos, y a la posibilidad de ejercer un control previo a la interpretación y por tanto de la puesta en escena, y sobre todo con el concepto de sujeto-autor y el triunfo ideológico de la clase burguesa que,

va a querer ver representado no sólo un texto, al que va a llamar literario, sino un texto [...] que tenga como base el lenguaje de la comunicación y en consecuencia sea comprensible racionalmente por el espectador. Al ser definido el espectáculo teatral como la puesta en escena de un texto aparecen tanto este como su propia puesta en escena vinculados a un discurso que, en virtud de la categoría de literario [...] se considera susceptible de expresar la verdad interior de su autor (Sánchez Montes, 2004: 31-32).

La idea por tanto de *fidelidad* al texto dramático como poseedor último de una esencia que se lleva a escena a modo de ilustración no responde a un vínculo que en las palabras de Fischer-Lichte parece azaroso, sino que es producto y consecuencia de una ideología que se estaba consolidando y que alcanza también al teatro.

Por lo que respecta al concepto de cuerpo semiótico portador de un sentido expresado en términos lingüísticos, vinculado al actor y a su vez al personaje, me parece que limita la concepción de cuerpo como signo y además lo asocia a un claro privilegio del texto dramático sobre la puesta en escena. Bajo mi punto de vista, referirnos al cuerpo semiótico como vehículo de la palabra en la puesta en escena y en última instancia ilustración de la misma, secuestra el sintagma y la categoría porque las deja unidas a una idea del teatro que fundamentada desde la semiótica teatral resulta tradicional y limitante y no incorpora los planteamientos sobre el cuerpo que desde mucha de la teoría teatral se desarrollaron durante el siglo pasado. Pero además y sobre todo no incorpora una posibilidad que no por evidente habría de dejar de nombrar en este caso, y es que ante la no-presencia de la palabra o directamente cuando el silencio se impone en el espectáculo, el cuerpo no solo no desaparece, sino que en ocasiones su manifiesta elocuencia se hace mucho más evidente. Dicho de otro modo, si no hay palabra, si no hay personaje, si no hay historia no necesariamente desaparece el cuerpo ni sus posibilidades semióticas, muy al contrario, surge con fuerza un cuerpo que a la manera de Peter Brook atraviesa un espacio al que llamamos escena mientras es mirado por otro, un cuerpo que se ostenta y que se mueve, como diría Eco y que inaugura la semiosis del hecho escénico.

A pesar de que podemos constatar que al menos en parte existe un reconocimiento del teatro como practica semiótica que entiende que todo lo que aparece en escena se convierte en signo y es susceptible de ser interpretado como tal, como ya pusiera de manifiesto el profesor Sánchez Trigueros en su texto “La poética del silencio” (Sánchez Trigueros, 1992), a la semiótica teatral le ha costado despojarse de la idea de texto como signo dominante en la escena, algo que considero que subyace en las afirmaciones de Fischer-Lichte y que plantea alguna que otra duda al respecto de su emancipación dentro de la disciplina. Sin embargo, el cuerpo semiótico entiendo que debe ser considerado autónomo respecto de cualquier otro signo y en concreto del lenguaje dramático porque con su mera presencia convoca sentidos, porque existe a pesar del resto de signos y porque es capaz de reinar en la escena incluso en solitario, y en virtud de todo ello de independizarse del texto literario o de cualquier otro signo.

Por último la idea del vínculo teatro realista y texto dramático-literario como forma de controlar el teatro y “terminar con la hegemonía del actor” no me resulta tampoco convincente puesto que si algo intentó y a veces consiguió la práctica y la teoría del teatro del siglo XX es someter al actor, darle técnicas de control de su cuerpo y por tanto de la actuación, su manifiesta elocuencia y convertirlo, en virtud de las distintas ideas de corporalidad, en un elemento más moldeado desde la dirección escénica.

3. EL CUERPO EN LA TEORÍA TEATRAL

Como he dicho antes, quisiera enlazar esta reflexión sobre el concepto de cuerpo como signo con las ideas sobre la corporalidad que se formularon desde la teoría teatral no vinculada a la corriente semiótica. Considero, sin embargo, que las ideas de cuerpo de

la semiótica y las procedentes de la teoría teatral del siglo XX funcionan en la defensa de una concepción de lo escénico anclada en lo espectacular y vinculada íntimamente a sus orígenes rituales. Además, considero que las segundas facilitan el puente entre la idea de cuerpo semiótico y la de performativo.

Por lo que respecta a las distintas miradas desde la teoría teatral hacia el cuerpo a lo largo del siglo XX, Adolphe Appia que parte del concepto wagneriano de *obra total* desarrollaba una concepción organicista del espectáculo en la que lo verbal perdía sus privilegios siendo suplantado por el cuerpo. Appia identificaba éste como elemento dominante en la escena vinculando el movimiento unido a su vez al cuerpo del actor y a la música. En sus primeros escritos comenzaba considerando que eran los únicos capaces de actuar como alternativa a la palabra en la expresión los sentimientos del artista, para terminar, en su texto *La obra de arte viva*, defendiendo el cuerpo como único elemento aglutinador de las distintas instancias portadoras de sentido en el espectáculo.

En Gordon Craig sin embargo, los términos quedaban invertidos y el movimiento en su caso era el origen y elemento de la puesta en escena al que todos los demás se encontraban supeditados. A través del concepto de *supermarioneta* rechazaba en el actor la búsqueda de la naturalidad y su concepto derivaba en un deseo de acabar con el cuerpo vivo, de expulsar al actor.

Stanislavski por su lado ofrecía una respuesta enmarcada en el realismo, pero en la que el privilegio al trabajo del actor con su cuerpo, resonador e impulsor de las emociones, era total. El cuerpo era para Stanislavski el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles. En el caso de Meyerhold, sin embargo, el desarrollo de la técnica biomecánica era lo que aseguraba el dominio corporal por parte del actor y la coherencia entre todo el movimiento llevado a cabo en la escena y la motivación general del espectáculo. Meyerhold pensó desde la materialidad del cuerpo y casi se puede decir que consiguió lo deseado por Craig, aunque fuese realmente Kantor el que cerrase el círculo de los deseos del director británico. Y es que el actor kantoriano es prácticamente una marioneta sobre la que el propio director mostraba su manejo con su propia presencia física sobre el escenario. Para José Antonio Sánchez Craig es el inicio y Kantor el fin del teatro moderno,

podríamos decir que Gordon Craig funda el teatro moderno y Tadeusz Kantor, setenta años después, lo liquida. Los dos pensaron un modelo de teatro autónomo y autosuficiente [...] Craig abrió la puerta del teatro como medio artístico: es decir, creó las bases teóricas para una experiencia estética que tiene lugar en un espacio cerrado donde un grupo de individuos contempla en silencio la acción de otros, una experiencia estética no basada en la recepción del texto literario, sino de la acción compleja desarrollada en escena. Kantor cerró esa puerta (Sánchez, 2007: 8).

De manera casi simultánea a Craig, Artaud utiliza la reivindicación del cuerpo y lleva a cabo un ataque encarnizado a la palabra, a la historia, al personaje en el teatro y retorna de algún modo al ritual. Artaud no negocia con los actores salvar el teatro sino directamente destruirlo, quizá para poder volver a sus inicios. Porque una cosa es trasladar

la palabra al cuerpo y otra cosa dar sentido al cuerpo en escena con independencia de la palabra dicha y desde luego de la palabra escrita. Artaud fue el que de manera más encarnizada impuso la idea de que el cuerpo en escena no es ni tiene que ser soporte ilustrativo de ninguna palabra,

un teatro que subordine al texto la puesta en escena y a la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental (Artaud, 1986: 44).

En ese sentido su máxima preocupación reside en la posibilidad de despojar la escena teatral de un vínculo con la racionalidad que mermaba su capacidad espectacular, y en consecuencia para Artaud, su vínculo con la vida. Bertolt Brecht, por su lado, quiso un actor que no vehiculase nada, que pensase e invitara a pensar, que interrumpiese la ficción para suspender su propia identificación y la de los espectadores, en definitiva, convertirlo en testigo. Por otro lado, tras despojar la escena teatral de todos los elementos que formaban parte de la síntesis wagneriana y quedarse con un único elemento, el actor, Jerzy Grotowski pone todo el acento en la relación física entre el espectador y éste cuya actuación no puede entenderse más que en función de ese encuentro. No obstante, a pesar de poder enmarcarse dentro de la reflexión sobre el aspecto ritual del espectáculo y las relaciones que se establecen entre actor y espectador planteadas por Artaud, Grotowski toma como punto de partida para conformar su propia teoría, así como su práctica, algunas otras reflexiones que le precedieron, entre las que habría que citar los ejercicios *biomecánicos* de Meyerhold así como el trabajo sobre *las acciones físicas* de Stanislavski. Su labor con el actor no pretende sino eliminar toda resistencia a los procesos psíquicos y todo movimiento considerado natural por ser incapaz de actuar entonces como signo. La mente del actor no toma prestado su cuerpo. El cuerpo del actor no sirve para encarnar sentidos preexistentes ni para *ilustrar* un “movimiento del alma”, su organismo debe *llevar a cabo* ese movimiento, “el actor no debe ilustrar sino efectuar un ‘acto del alma’ utilizando su propio organismo” (Grotowski, 1970: 216).

Indisociablemente para el director polaco el actor *tiene* un cuerpo y *es* un cuerpo. El espectáculo entonces se entiende en términos de acontecimiento vivido y no como representación de un drama anterior. Por todo ello quizá podamos decir que Grotowski representa el tránsito o incluso la convivencia del concepto de cuerpo semiótico, que hemos reivindicado antes y que convoca sentidos por sí mismo, y el cuerpo performativo que nos invita al acontecimiento, a suspender la interpretación y a experimentar la acción escénica.

4. CUERPO PERFORMATIVO

Una vez mostradas mis reticencias respecto a la definición de Fischer-Lichte de cuerpo semiótico vinculado al personaje y al texto dramático, quisiera adentrarme en la

de cuerpo performativo que como he dicho me parece que se hace posible como producto de la combinación de la comprensión del cuerpo como signo autónomo y del rechazo al vínculo literario que hace la teoría teatral a lo largo del siglo XX.

El cuerpo performativo es un cuerpo que más allá de su acción inmediata no crea nada, que en principio no construye un artefacto ni sus acciones tienen un significado interpretable más allá de su literalidad, que no crea una obra independiente de la propia acción o del *performer* y no es fijable ni tampoco transmisible (Fischer-Lichte, 2015: 24). La acción de ese cuerpo tiene la capacidad de convertir a los espectadores en actores que dudan sobre si intervenir o no porque no hay seguridad en que aquello que hacen sea totalmente fingido y no sea *verdad* (Fischer-Lichte, 2015: 24). La acción escénica que lleva a cabo ese cuerpo además no se interpreta, significa literalmente lo que quiere significar en el momento en que se produce y es experimentada por los espectadores. Depende totalmente de la recepción inmediata de los espectadores y precisamente por eso se termina de hacer en la recepción. Se resiste por tanto a su comprensión como obra de arte porque construye una nueva realidad, propia, experimentada en sus efectos sobre los espectadores que fundamentalmente dejan fuera las interpretaciones que sólo se puedan producir en una reflexión posterior (Fischer-Lichte, 2015: 34-5). Así, el espectador se debate entre el arte y la vida, entre las normas del arte y la vida. Todo ello mantiene además ciertos vínculos con las preocupaciones artaudianas ya citadas y más allá del mero cuestionamiento de la palabra enlazan además con sus planteamientos en torno al triángulo vida-teatro-cultura. Artaud partía de la idea de que vida y teatro se encontraban unidos, y si vida y cultura no estaban vinculadas el teatro se encontraba a su vez excluido del ámbito de esta última. Esa preocupación que no es exclusiva de Artaud atraviesa el siglo XX y cuestiona los límites entre la realidad y la ficción, la verdad y la relación con el teatro y con la vida. Todo ello se encuentra nombrado en el texto inacabado de Lorca y se hace no *cuerpo* sino *cuerpos* en la puesta en escena de Sara Molina.

5. CONCLUSIONES. EN TORNO A LA PUESTA EN ESCENA DE *COMEDIA SIN TÍTULO* DE SARA MOLINA

Para terminar esta breve reflexión quisiera volver a Sara Molina y a su *Comedia sin título* de 2019 porque considero que escénicamente constituye una manera de articular en forma de propuesta escénica lo que Artaud planteaba y que lleva en su interior una invitación a transitar las preguntas del inicio en torno a la realidad, a la ficción y la verdad.

En 1995 Sara Molina estrenaría su primera puesta en escena de *Comedia sin título* que se planteaba tal y como la propia autora y directora de la pieza confesó recientemente³, en una puesta en escena “al pie de la letra” que pretendía dialogar íntima

³ El contexto fue la presentación de resultados del *Laboratorio de creación escénica* de la Universidad de Granada en colaboración con el proyecto *Nar_Trans2. Narrativas Transmediales. Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias*. Las jornadas celebradas en el Centro Federico García Lorca se titularon “*In medias res. Jornadas sobre Comedia sin título*”. Noviembre, 2021.

y directamente con su autor. Su propuesta en ese sentido estaba cerrada, y tenía la intención de ofrecer a la interpretación cuerpos que en este contexto podríamos llamar semióticos. Se trataba de una puesta en escena rotunda, que utilizaba los cuerpos de los actores como vehículo de un texto, como artefactos a veces, como personajes en otros momentos y siempre en línea con otros trabajos de Molina, independientes del texto y distanciados de cualquier trabajo realista o psicológico. Los cuerpos de su primera *Comedia* eran cuerpos semióticos a la manera a la que se refiere Patrice Pavis: cuerpos que abrían el texto, que no lo representaban, sino que lo vehiculaban y que movían la acción evitando en todo momento cualquier comportamiento psicológico (Pavis, 2009: 85), cuerpos que había que leer: “el actor encarna la idea y su carne está escrita, y en ese texto que ya es su cuerpo se imprime el mío, es como un palimpsesto, el espectador deberá leer ambos” (Molina Doblas, 2012).

Sin embargo, veinticinco años más tarde y con una trayectoria de casi treinta espectáculos más, Sara Molina se enfrentaba a la pieza de otro modo. Desde la propia puesta en escena que en Madrid había de atravesar los espacios de oficinas, la *vida real* de los Teatros del Canal para llegar a la Sala negra, o en Granada donde se habían retirado las paredes que cierran en ángulo recto el teatro quedando la sala abierta al vestíbulo y por extensión a la plaza, hasta la presencia de la propia directora moviéndose durante toda la representación entre las butacas y el escenario, pasando por un elenco de diecisiete personas formado en su gran mayoría por actores ocasionales e incorporando incluso alguna persona que salía a escena para ser ella misma, Sara Molina dialogaba con lo real, con lo que significa la propia acción de poner en escena y desde los cuerpos diversos que subía al escenario nos enfrentaba como espectadores a los límites entre la realidad y la ficción. La directora que se dejaba una vez más atravesar por la teoría teatral del siglo XX y la confrontaba con sus propias preocupaciones, se planteaba con soluciones escénicas las preguntas a las que a su vez invita el texto lorquiano y así aparecían en escena cuerpos performativos, como el de Cristina Morales, cuerpos que se ofrecían a la interpretación, cuerpos que invertían la relación actor-papel, cuerpos cargados de sentidos, cuerpos frágiles, singulares, vulnerables, cuerpos que convertían la palabra en proceso y cuerpos que la hacían acontecimiento, y sobre todo cuerpos que invitaban al cuestionamiento y que nos dejaban con la gran pregunta ¿cuánto hay de real en lo real de la escena?⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. (1986). *El cuerpo y su doble*. Madrid: Edhasa.

FISCHER-LICHTE, E. (2015). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

⁴ Llegados a este punto no podemos concluir mucho más todavía porque estas líneas son un primer apunte de una investigación en curso y mayor sobre la presencia de la teoría en la dramaturgia de Sara Molina por un lado y por otro, un análisis detallado de sus dos puestas en escena de *Comedia sin título*.

- GARCÍA LORCA, F. (2018). *Comedia sin título (seguida de El sueño de la vida de Alberto Conejero)*, E. Peral Vega (ed.). Madrid: Cátedra.
- GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- MOLINA DOBLAS, S. (2012) “Una conversación con Óscar Cornago”. En *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*, S. Molina Doblas y Ó. Cornago, 13-24. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- MOLINA DOBLAS, S. Y CORNAGO, Ó. (2012). *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- PAVIS, P. (2009). “¿Adónde va la puesta en escena?”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 23, 83-92.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA [col. *Quaderns portàtils* 16].
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. Y GRANDE ROSALES, A. (2012). “Paisajes del imaginario escénico: Sara Molina”. En *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*, S. Molina Doblas y Ó. Cornago, 169-196. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1992). “La poética del silencio”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 1, 75-86.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/07/2022

Fecha de aceptación: 27/10/2022

**LA INCURSIÓN DE LA REFLEXIÓN ENSAYÍSTICA
EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL. UNA PROPUESTA TEÓRICA
A PARTIR DE LA PUESTA EN ESCENA DE *COMEDIA SIN TÍTULO*
DE SARA MOLINA DOBLAS**

THE INCURSION OF ESSAYISTIC REFLECTION IN THEATRICAL
PERFORMANCE. A THEORETICAL PROPOSAL BASED ON THE STAGING
OF SARA MOLINA DOBLAS'S *COMEDIA SIN TÍTULO*

José Manuel RUIZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada
jmanuelruiz@ugr.es

Resumen: El presente artículo trata de exponer la posibilidad del discurso ensayístico, teórico, filosófico en el contexto de una obra teatral, pero no como mero texto enunciado o representado, sino realizado a través de una semiosis teatral genuina. Para ello, parto de la puesta en escena de la *Comedia sin título* realizada por la dramaturga Sara Molina Doblas y mi propia participación en ella desde la doble condición de actor no profesional e investigador perteneciente a un laboratorio de investigación teatral. En el artículo, enumero, analizo y explico los recursos que emplea Sara Molina para lograr esta incursión de lo ensayístico en lo teatral a partir de la extrapolación de algunas ideas de Milan Kundera sobre la posibilidad del ensayo en la novela junto con otras propias del Teatro épico de Bertolt Brecht y algunos conceptos tomados de la Retórica clásica.

Palabras clave: Teatro. Ensayo. Puesta en escena. Sara Molina. García Lorca.

Abstract: This article attempts to expose the possibility of essayistic, theoretical, and philosophical discourse in the context of a theatrical work, but not as a mere enunciated or represented text, but through a genuine theatrical semiosis. To do this, I start from the staging of *Comedia sin título* by Sara Molina Doblas and my own participation in it from the double condition of non-professional actor and researcher. In the article, I list, analyze and explain the resources used by Sara Molina to achieve this incursion of the essayistic into the theatrical from the extrapolation of some ideas by Milan Kundera about the possibility of a novel of essayistic nature, together with other concepts taken from Bertolt Brecht's Epic Theatre and classical Rhetoric.

Keywords: Theatre. Essay. Staging. Sara Molina. García Lorca.

1. INTRODUCCIÓN

La presente reflexión teórica presenta una particularidad que requiere ser expuesta antes de comenzar: tiene su origen en la actividad de un laboratorio teatral desarrollado en el contexto del proyecto de investigación I+D sobre Narrativas Transmediales del que he formado parte¹ y que, en calidad de tal, no solo me ha implicado como investigador al uso en su vertiente teórica, sino que, desde el punto de vista práctico, me ha llevado a involucrarme también en él como actor, sin serlo yo ni tener experiencia previa como tal —pero justamente se me requirió en el laboratorio por esta cualidad: la de alguien que, sin ser actor, participa en una representación escénica—. Esto quiere decir que las ideas que expondré a continuación provienen de una reflexión teórica, pero también de la práctica, esto es, son el resultado de una experiencia que podríamos denominar *de campo*. De hecho, ha sido en realidad la práctica, la propuesta escénica que se planteó y mi participación en ella desde un punto de vista híbrido privilegiado (el de participante y observador a la vez), la que ha suscitado *a posteriori* la reflexión teórica. Esto es relevante, además, porque en cierto modo constituye la esencia del propósito sobre el que se asienta el presente texto: exponer la posibilidad de lo ensayístico, lo teórico, en lo dramático, pero no como mero texto enunciado y más o menos representado —como ideas que se exponen—, sino realizado a través de una semiosis teatral genuina y que supera el ámbito de lo meramente lingüístico. Se trata, como señala Lehmann, de usar “the means of theatre to ‘think aloud’ publicly or to make theoretical prose heard” (2006: 112-113).

No es casualidad que el resultado principal del laboratorio teatral en cuestión sea la puesta en escena de *Comedia sin título* de Federico García Lorca de la dramaturga y directora Sara Molina Doblas, con el resultado efectivo de varias representaciones teatrales (tres en Madrid, a finales de noviembre de 2019, en el Teatros del Canal, en el contexto de su *Festival de Otoño*, y otras tres del 5 al 7 de marzo del mismo año en el Centro Federico García Lorca de Granada)², y toda una serie de ampliaciones que podemos denominar *transmediales*: por ejemplo, las dos acciones teatrales —llamadas *conversaciones escénicas*— en torno a esta *Comedia sin título*, celebradas también en el Centro Federico García Lorca de Granada³. Justamente, una de las características de la poética escénica de Molina la constituye la presencia de la teoría, la reflexión teórica, filosófica, ensayística, *en la escena* y, en este sentido, algunas de sus reflexiones y

¹ Nar-Trans2 “Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias” (2018-2020) (CSO2017-85965-P). Proyectos de I+D del Plan Estatal de Fomento de la Investigación Científica del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (actuales Ministerio de Ciencia e Innovación y Ministerio de Universidades).

² Ver: <https://www.madrid.org/fo/2019/comediasintitulo.html> y <https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/actividades/teatro-y-danza/311/comedia-sin-titulo-sara-molina-doblas> [19/09/2022].

³ Una de ellas, la segunda, en el contexto de unas jornadas en torno a la *Comedia sin título* llamadas *In medias res*: <https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/actividades/encuentros/351/in-media-res-jornadas-comedia-sin-titulo> [19/02/2022].

aportaciones *en vivo* y *de viva voz* durante el proceso han resultado fundamentales y muy reveladoras para la investigación. Por eso digo que la doble cualidad teórica y práctica de la presente reflexión es relevante: porque al resultar una suerte de puesta en práctica, de combinación de acción y reflexión, revela, a modo de *mise en abyme*, las ideas principales que pretendo exponer.

2. KUNDERA Y LA POSIBILIDAD DE UNA NOVELA DE CUALIDADES ENSAYÍSTICAS COMO PUNTO DE PARTIDA

Para tratar de responder a la pregunta de la posibilidad de lo ensayístico, lo teórico, en la representación escénica más allá de su enunciación textual, voy a partir de una serie de ideas expuestas por Milan Kundera sobre las relaciones entre ensayo y novela; en su explicación de cómo lo ensayístico puede inscribirse en la novela se encuentran, a mi parecer, algunas claves productivas que pueden ser extrapolables a nuestra indagación. Por lo demás, este intento es una de las características más sintomáticas del llamado *teatro posdramático*, entendido como el cambio de paradigma que acontece en el teatro a partir la segunda mitad del siglo XX (Lehmann, 2011: 322) en contraposición a la idea de representación dramática convencional vigente. Como señala Lehman: “Works that offer a public reflection on particular themes instead of a dramatic action are symptomatic for the landscape of postdramatic theatre” (2006: 112), y, la escena española, aparte de la propia Sara Molina, cuenta con otras figuras que tratan de desarrollar esta posibilidad, como es el caso de Rodrigo García o Roger Bernat⁴.

El ensayo, por su propia naturaleza, es un género fronterizo, elusivo y difícil de clasificar. No es el objeto del presente trabajo realizar una definición precisa ni tratar de elucidar su tipología textual. Partiré de la definición más convencional, la de un tipo de texto en prosa donde se aborda un tema determinado desde un punto de vista reflexivo, sin voluntad dogmática, con un carácter eminentemente personal, subjetivo, y en el que el estilo literario forma parte de la propia indagación tanto como las ideas (cfr. Estébanez, 1996: 326). Es desde este punto de vista desde donde, a partir de los ensayos de Montaigne, que se consideran de forma paradigmática la primera muestra clara y distinta del género⁵, como señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, el ensayo comienza a situarse como un género problemático, sin parentesco con el épico, el lírico o el dramático (que nos ocupa), pero que presenta “rasgos de todos ellos, la centralidad del yo que se expresa, el tono conversacional que invoca a un interlocutor invisible, el brío narrativo de una prosa que no es narrativa o que a lo sumo está mechada de pequeñas anécdotas y sucesos” (Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 10).

⁴ Este último autor lo hace explícito en una entrevista: “Para mí era un reto: encontrar la manera de explicarte encima del escenario, pero desde lo escénico. Explicar las cosas que te pasan por la cabeza. Por eso cada vez se me hace más difícil contar de qué van estos espectáculos...” (Sánchez, 2005).

⁵ Lo que suele también considerarse discutible, y se mencionan los precedentes de Fray Antonio de Guevara o Francis Bacon (ver Estébanez, 1996: 326).

Pues bien, Kundera, en *El arte de la novela* (1996), en su reflexión sobre las posibles formas futuras que pueda adoptar esta a partir del magisterio de ciertos novelistas fundamentales del siglo XX (en concreto, Robert Musil y Hermann Broch), considera que una de ellas es la que se correspondería con *la llamada del pensamiento*. Una novela que, en efecto, da cabida al pensamiento, las ideas, pero “no para transformar la novela en filosofía, sino para movilizar, sobre la base del relato, todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que pudieran iluminar el ser del hombre; hacer de la novela la suprema síntesis intelectual” (Kundera, 1996: 26). Por una parte, se encuentran en esta idea las cualidades libres y misceláneas propias ya del ensayo e indicadas más arriba; no obstante, la diferencia con él viene por el hecho de que la base genérica sigue siendo aquí el relato —el ensayo puede contenerlo, pero no constituye su sustancia—. Subsumir el ensayo en la ficción significa por tanto que este queda condicionado por el mundo posible desde el que se enuncia —sea por un personaje o sea por el narrador mismo—: esto distorsiona la reflexión, que, de forma inevitable, se ironiza; desde el punto de vista retórico, se produce la figura de la *sermocinatio*, es decir, la reproducción de las palabras de otro, genuina mimesis que modifica el enunciado del discurso (Mortara, 2015: 303); más aún cuando adquiere la forma de dialogismo o de ficción de un diálogo (Mortara, 2015: 303). Según Kundera, este tipo de práctica constituiría una tentativa de ensayo específicamente novelesco, cuya pretensión no es “aportar un mensaje apodíctico, sino que siga siendo hipotético, lúdico o irónico” (1996: 78), cualidades estas últimas propias de la novela: “una vez incorporada a la novela, la meditación cambia de esencia. Un pensamiento dogmático pasa a ser hipotético. Esto es lo que se les escapa a los filósofos cuando intentan escribir una novela” (1996: 92). Esto se consigue porque, a diferencia de los textos filosóficos o del ensayo puro, la novela desarrolla dichas ideas a través de personajes y situaciones (Kundera, 1990: 39). Esta es la primera clave fundamental que nos interesa para aplicar a nuestro caso, como veremos.

Por otra parte, en este tipo de novelas, y en particular en las del propio Kundera, según explica él mismo, si se produce una reflexión de carácter ensayístico claro —como es el caso, por ejemplo, del comienzo de *La insostenible levedad del ser*—, esta lo hace “porque representa la situación primordial de un personaje” (Kundera, 1996: 40). Es decir, para Kundera los personajes de sus novelas no son tanto seres humanos ficticios dotados de una psicología coherente cuanto, en realidad, “egos experimentales” (1996: 45) con los que reflexionar sobre cuestiones existenciales⁶. De este modo, crear un personaje “vivo” quiere decir, para Kundera, “ir hasta el fondo de su problemática existencial. Lo cual significa: ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, incluso de algunas palabras con las que está hecho. Nada más” (1996: 46). Los personajes, por tanto, pueden devenir en un catálogo de palabras, de motivos (1996: 40-41); al mismo tiempo, estos motivos, estas palabras, no se desarrollan en abstracto, sino que “se van revelando progresivamente en la acción, en las situaciones” (1996: 40). En esta huida del

⁶ Algo de esto hay en la observación del dramaturgo Roger Bernat cuando dice: “trabajo con extraños a los que sitúo en el escenario para observarlos” (Bernat, 2010: 307).

psicologismo, Kundera no enuncia verbalmente en la novela lo que pasa por la cabeza de un determinado personaje; por el contrario, lo que enuncia es *lo que está pasando por su propia cabeza al observar el personaje* (1996: 41). De modo análogo, la presencia de lo ensayístico en el ámbito de la novela rompe con otras convenciones psicologistas del personaje ficcional al uso, herederas del realismo decimonónico. Por ejemplo, la explicación de la conducta de este a partir de su infancia o de su pasado. En este paradigma de novela, la raíz de un personaje —cuya infancia, como decimos, no tiene por qué conocerse— puede provenir de una fuente intelectual o histórica: Kundera pone el ejemplo de un personaje de Broch, Esch, cuyo pasado y cuya explicación existencial radica en la figura de Lutero: “el pasado de Esch es Lutero” (Kundera, 1996: 66). El personaje deja, pues, de ser una entidad única, psicológicamente estable, para pasar a ser “un puente sólido que se erige por encima del tiempo, donde Lutero y Esch, el pasado y el presente, se reencuentran” (1996: 67). Incluso puede darse un paso más allá y que el personaje se solape con la figura histórica que lo explique: que Esch *sea* Lutero sin dejar de ser Esch (1996: 68). Todo esto nos conduce a una conclusión: atravesada por la posibilidad del ensayo, lúdico, irónico, hipotético, antidogmático; entreverado de la experiencia de los personajes, que dejan de ser imitaciones de sujetos psicológicamente verosímiles para convertirse en una colección de *gestos, situaciones, y palabras clave*, relaciones con la Historia o referencias culturales del pasado sobre cuyo significado reflexionar; entonces, la novela, según Kundera, deviene en “una larga interrogación”: una “interrogación meditativa (meditación interrogativa)”, que constituye, según sus palabras, la base de todas sus novelas (1996: 42).

3. ALGUNAS CLAVES DE LA INTEGRACIÓN DE LO ENSAYÍSTICO EN *COMEDIA SIN TÍTULO* DE SARA MOLINA

¿Qué tienen que ver las ideas sobre la posibilidad de un ensayo específicamente novelesco de Kundera con la posibilidad de hacer lo propio en escena, de crear un ensayo específicamente teatral? Si bien novela y teatro son, no ya dos géneros, sino en cierto modo dos realidades completamente diferentes⁷, no dejan de tener en común la idea de representación en la que, como diría Kundera, se dirime lo humano, y cuya principal diferencia, en una distinción que, como es bien sabido se remonta a la *Poética* de Aristóteles, sería sobre todo el modo, bien indirecto o bien radicalmente directo con que imitan: en el caso del teatro, más allá de la palabra, exponiendo el cuerpo de los intérpretes —los cuerpos—, entre otras realidades semióticas. Según la célebre definición de

⁷ Sobre esta cuestión fundamental, que por tanto ha sido tratada muy ampliamente y que constituye de hecho la esencia de los estudios teatrales contemporáneos, baste con citar uno de los pioneros, Ortega y Gasset en su *Idea del teatro* (2008: 237): “El teatro, por consiguiente, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular. [...] El teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios —poema, novela, ensayo— sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que *salir de* nosotros y de nuestra casa e *ir a verlo*” (cursiva del autor).

Barthes: “una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: *un espesor de signos*” (1983: 310; cursiva del autor).

Relacionar las ideas de Kundera sobre el ensayo aplicado a la novela con el teatro surgió, como digo, a partir de las propuestas de Sara Molina Doblas en el contexto de los ensayos de su puesta en escena de *Comedia sin título* y en las subsiguientes conversaciones escénicas parte del laboratorio de investigación teatral. Debido a las limitaciones de extensión del presente texto, no puedo analizar en detalle la propuesta escénica de Sara Molina ni todos los recursos que emplea vinculados con la posibilidad del pensamiento en escena, en acción; pero sí quiero señalar, siquiera de forma esquemática, algunos de los más importantes.

El primero de ellos es el carácter de los personajes como egos experimentales, no como entidades unificadas y dotadas de una personalidad concreta y de una psicología. Los personajes de *Comedia sin título* de Sara Molina no son exactamente, o de forma necesaria, los de la obra y, cuando lo son, no constituyen entidades unificadas, no solo porque no están caracterizados de una forma específica, acorde con las necesidades del personaje, sino porque su presencia o sus intervenciones, las de un mismo personaje, son realizadas por diferentes actores, sin que estos cambien su aspecto externo y, la mayoría de las veces, presentadas sin solución de continuidad. Así, por ejemplo, la larga intervención inicial del personaje del Autor, que, de manera significativa, adquiere la forma de una reflexión que podría considerarse ensayística (el propio personaje la califica de “sermón”⁸) —solo que un ensayo característicamente monológico, apodíctico, pues está vinculado al *ethos* autorial del personaje, que se expresa sin dudas—, queda subvertido por el hecho de que lo van enunciando distintos actores desde distintos espacios, y cada uno con su voz y su dicción particulares (y algunos de ellos, incluso, empleando un micrófono de mano, con el efecto de extrañamiento que esto conlleva). Esta es una muestra de cómo los personajes se vuelven, por un lado, meras posibilidades indagatorias y, por otro, transforman un determinado discurso de pensamiento en irónico a través de elementos vinculados a una semiosis eminentemente teatral. Este carácter indagatorio de los personajes llega al extremo de que, antes de la aparición en escena del personaje de la Actriz, se produce una interrupción donde todas las actrices físicas del elenco discuten fuera de escena, pero ante un micrófono (con objeto de poder ser escuchadas por el público) sobre quién de ellas está más capacitada para encarnar a este personaje; por cierto, que al final, al no poder decidirse, acaban por echarlo a suertes.

Por lo demás, en ocasiones, como hemos dicho, los actores ni siquiera encarnaban a personajes concretos de la obra, o no todo el tiempo, sino a caracteres más o menos arquetípicos (por ejemplo, La máscara), o incluso a ellos mismos como personas reales.

⁸ “Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es que es feo un sermón? [...] ¡Sermón!, sí ¡sermón!” (García Lorca, 2015: 76). Citamos la edición de Emilio Peral Vega (recogida en la bibliografía final), porque fue el texto utilizado principalmente en esta puesta en escena. No obstante, Molina no estaba particularmente interesada por una exactitud textual, y me consta que otros actores utilizaban para sus intervenciones textos de otras ediciones como, por ejemplo, la de Antonio Monegal (Madrid: Alianza Editorial, 2017, que se presenta con el título alternativo de *El sueño de la vida*).

De este modo, “los espectadores no encuentran [...] identificación con un personaje ficticio y sin embargo tienen que lidiar con el desafío de la presencia real del/os actor/es” (Lehmann, 2011: 319). Una nueva relación con el concepto de personaje de Kundera. Estos personajes llevaban a cabo intervenciones y excursos al margen del texto teatral de García Lorca (y que por tanto interrumpían el flujo, digamos, *natural* de este acorde con una posible acción teatral preestablecida); estas incluían —justamente— textos de carácter ensayístico y teórico de otros autores (Peter Handke, Didi Huberman) o, sencillamente, reflexiones personales o testimonios de la propia vida. La mayor parte de las veces, estas intervenciones de carácter no ficticio o ensayístico, constituían además genuinas *semi-improvisaciones* por parte de los actores, es decir: estaba consensuado con la directora lo que se iba a decir, pero no la manera exacta de decirlo; aquí ya se produce un primer elemento vinculado con la posibilidad ensayística, libre, hipotética, lejos de lo apodíctico, en la propia obra, a la manera kunderiana: no se trataba de partir de ideas preconcebidas en relación con lo desarrollado en la obra, y potencialmente indiscutibles, cuanto aventurar, sugerir propuestas *e incluirlas en la propia representación*. También en muchas ocasiones, estas ideas se presentaban a través de conversaciones entre dos o más personajes/actores, esto es, de la confrontación de dos o más subjetividades más o menos ficticias que establecen una controversia y pueden estar o no de acuerdo⁹. Con estos recursos es como se rompía, según vemos, el posible apriorismo discursivo de los enunciados teóricos, filosóficos, biográficos, a través de formas específicamente teatrales: con la discusión de la obra dentro de esta y la enunciación de unos textos (reflexivos o testimoniales en relación con la obra) no prefijados del todo de antemano, y eventualmente realizados en forma de diálogo.

Con todo, quiero referirme a un ejemplo concreto que me concierne personalmente y que resulta el desencadenante de la presente reflexión. Una de las actividades que se llevaban a cabo en los ensayos era discutir sobre los personajes o situaciones de la obra; esto se hacía en un clima muy libre, dejando fluir ideas y asociaciones, en la medida de lo posible sin el recurso de la erudición y los conocimientos previos sobre la obra y el autor. En parte, la idea era la posibilidad de incorporar algunas de estas reflexiones a la propia representación, exponiéndolas de forma directa y rompiendo el flujo más o menos diegético de la obra, como ya hemos indicado. Pero, sobre todo, es importante notar que las discusiones sobre los personajes entre la directora y los actores no versaban sobre las características psicológicas de estos con vistas luego a una construcción verosímil de los mismos en escena, sino sobre su propia naturaleza discursiva en cuanto personajes; es decir, como en el caso de Kundera, nuestras reflexiones versaban sobre todo en relación con aquello que nos suscitaban los personajes a nosotros en cuanto *creadores* de la propuesta escénica, y esto era lo que incorporábamos luego a la propia obra; el objetivo

⁹ Estas características, en efecto, señalan los intentos del ya mencionado teatro posdramático por abrirse a la reflexión desde su propia especificidad. Así: “the performers acted in a cheerfully relaxed atmosphere, agreed on certain scenes in front of the audience, conversed and debated as in a seminar, addressed themselves directly to the spectators...” (Lehmann, 2006: 113).

no era, insisto, construir como actores los personajes de una forma coherente, sino pensar en ellos, en sus posibilidades en cuanto personajes (Kundera diría: egos experimentales). Esta es una situación análoga a la que menciona Kundera cuando habla de que lo que refleja en sus novelas son sus propias observaciones sobre los personajes y no su interioridad.

En una de estas sesiones, en un momento dado, yo mencioné (por razones que no vienen al caso aquí) que el personaje del Autor en *Comedia sin título* me parecía poseído por la *hybris*, es decir, por una suerte de soberbia o desmesura¹⁰ que lo llevaba a no entender a los otros y a tratarlos despreciativamente, instalado en una suerte de moralidad superior. La directora me pidió que explicara un poco más el concepto de *hybris* y, al hacerlo, yo comencé a mover instintivamente las manos de forma acorde con la explicación. Entonces, la directora me pidió que exagerara ese movimiento de las manos, que le había parecido interesante, cada vez más, de forma incluso grotesca, hasta que se convirtió en una ejemplificación misma de la propia *hybris*: yo acababa teniendo un ataque de *hybris* en escena a partir de la explicación inicial, que llevaba a cabo en diálogo con otro de los actores. De este modo, acababa por cifrar la exposición de una cuestión de carácter teórico general, especulativo, en un gesto físico concreto, en una acción escénica. A partir de ese momento, este breve episodio quedó incorporado al montaje definitivo; pero, sobre todo, dicha acción escénica había sido el origen de la construcción de un personaje, un personaje sin existencia en el texto de la obra; un personaje sin nombre, sin pasado y sin rasgos psicológicos que lo individualizaran como tal personaje, salvo por un vago aire profesoral, reflejado en el hecho de que sale a escena con traje y pajarita, y que se había construido, como indica Kundera, a través de una palabra clave (la *hybris*) que trata de explicar la naturaleza de otro de los personajes de la obra, el autor (solo que de modo, como decimos, intuitivo, hipotético); y sobre todo, se había construido con un gesto. La posibilidad de la reflexión ensayística se subsumía aquí, por tanto, de manera especialmente clara, en la especificidad de lo teatral con sus peculiaridades semióticas, como en el caso de Kundera lo hace en las suyas, específicamente novelescas, a través de la creación de un personaje constituido como genuino ego experimental ya que solo tiene eso: una palabra, un motivo seminal, pero, sobre todo, como digo, una actitud (profesoral), un gesto. Como ya indicaba el propio Ortega, en el teatro, “*más aún y antes que oír vemos*. Vemos a los actores moverse, gesticular [...]” (2008: 235; cursiva del autor), y “nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto” (2008: 235).

Esto nos recuerda una característica que el ensayo originario, al ser de naturaleza eminentemente escrita, pierde en relación con uno de sus precedentes más claros, el *discurso*, y que con el teatro puede recuperar: la operación final de la *actio* retórica, esto

¹⁰ Como digo, según la dinámica de los ensayos, se trataba de una idea dicha de forma intuitiva, sin ninguna voluntad de precisión desde el punto de vista etimológico, mitológico o estético. De hecho, ahora me doy cuenta de que en parte estaba queriendo referirme, sin ser consciente de ello, y por tanto confundiendo en parte ambos términos en aquel momento, a la *hamartia*, es decir, el *yerro* fatal en que suele incurrir el héroe trágico y que es el desencadenante de la *catársis* por parte del espectador al suscitarle sentimientos de piedad y terror según la *Poética* de Aristóteles (1453a, 8-10).

es, “la realización del discurso mediante la voz y los gestos que la acompañan” (Lausberg, 1975: 404). Resulta interesante notar que la voz equivalente en griego, *hypócrisis* (recitación, declamación), es la misma que la de *hipócrita*, el que finge, el que interpreta un papel, lo que nos da idea de las connotaciones dramáticas que implica la recitación de un discurso, y así lo comprende Aristóteles cuando indica que esta actividad “tiene los mismos efectos que la representación teatral (*Retórica*, III, 1404a, 10-15). Cicerón, por su parte, dice en el *Orator* que la *actio* es “una especie de elocuencia del cuerpo” (2001: 52), y Kenneth Burke, a su vez, observa que “the body is an actor [...] [and] participates in the movements of the mind, posturing correspondingly” (Enders, 1992: 20). En efecto: como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca en el *Tratado de la argumentación* al abordar los aspectos físicos de la persuasión, el discurso es la manifestación por excelencia de la persona (1989: 487). Como sería característico del ensayo, en este puede ser que se demuestre con el discurso, pero se argumenta con el cuerpo. El cuerpo es el contexto más valioso para apreciar el sentido y el alcance de una afirmación, sobre todo cuando el enunciado no está integrado en un sistema cerrado que facilita la interpretación. El papel del *ethos*, el prestigio del orador —como sucedía en el caso del personaje del Autor— a través de elementos propios de la semiosis teatral como la dicción o el gesto, puede cuestionarse o adquirir una dimensión irónica aunque el texto sea el mismo; es decir: puede reflexionarse sobre él desde la dinámica teatral, sin necesidad de cambiar el discurso: las palabras cambian de significación según quién las diga o cómo se digan. Esta es una de las razones, a nuestro juicio, de la decisión de Sara Molina Doblas de que la intervención de un único personaje, y, en particular, la más autoritaria de ellas, la inicial del Autor, pase por diversos actores: para minar su potencial discursivo y volverla más ambigua.

En realidad, la mayor parte de estas ideas subyace ya en los textos de uno de los autores y teóricos fundamentales del siglo XX, de gran influencia en la concepción escénica de Sara Molina Doblas: Bertolt Brecht. Así, por ejemplo, cuando este indica la posibilidad de un teatro que experimente sobre los problemas a la manera en que lo hace la Ciencia, solo que el teatro se experimentaría *sobre el hombre*: “podrían reproducirse sucesos de la vida social del hombre que requieren explicación. A través de esa objetivación se podrían alcanzar ciertos conocimientos de aplicación práctica” (Brecht, 1976: 132)¹¹. Por otra parte, el ejemplo aducido de movimiento de los brazos como gesto asociado a la idea abstracta de *hybris*, como expresión misma de la idea de *hybris*, puede vincularse con una de las características del llamado *teatro épico* brechtiano que señala Walter Benjamin cuando recuerda que, en este, “la ejecución más importante del actor es ‘hacer que los gestos puedan ser citados’; debe poder espaciar sus gesticulaciones igual

¹¹ La diferencia con Kundera, claro está, estriba en que los experimentos de Brecht sí parten de una teoría general que los sustenta, esto es, la teoría marxista, mientras que aquel propone una indagación de carácter más libre y asistemático; también libre de cualquier propósito moral, didáctico o emancipador. De todas formas, Brecht especifica que esta indagación versaría en cualquier caso “más del comportamiento de los individuos entre sí” (Brecht, 1976: 132).

que el linotipista las palabras” (Benjamin, 1975: 27). Se trata de que el actor cite en escena su propio gesto (1975: 37), que es en lo que consistía la gesticulación asociada con la idea de *hybris* en cada representación. A lo más que puede aspirar un director de teatro épico, según Benjamin, es a “expresar la relación de la acción que se representa con la que está dada en el hecho de representar”, esto es, la relación entre la acción misma y el hecho de que esta sea representada y se perciba como tal; de tal modo que “‘el que muestra’, el actor, en cuanto tal, ‘sea mostrado’” (1975: 27): aquí hay una clave discursiva que trasciende la mimesis convencional y hace que el teatro piense, indague ensayísticamente por los medios que le son propios, y que es análoga, en el ámbito de la novela, a la de los personajes que se muestran en sus motivos y palabras en cuanto tales¹². En esto mismo consiste la clave brechtiana del distanciamiento por la cual el actor, no es que haga desaparecer su propio rostro superponiéndole otro: lo que hace “es mostrar la superposición de ambos rostros” (Brecht, 1976: 206). Estas posibilidades específicas propias del teatro, que se erige así en objeto semiológico privilegiado en cuanto polifónico (Barthes, 1983: 310), son las que permiten justamente a Brecht, según Barthes, comprender que “el hecho teatral podía tratarse en términos cognitivos y no en términos emotivos; aceptó pensar el teatro intelectualmente, aboliendo la distinción mítica (rancia pero aún viva) entre la creación y la reflexión [...]” (1983: 310). Es decir: la incorporación plena de lo reflexivo al ámbito teatral con sus propios medios.

4. CONCLUSIONES

A través de una experiencia personal, como actor y a la vez como observador, de la puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina Doblas, he querido realizar aquí una reflexión sobre las posibilidades de un ensayo genuinamente teatral que, de forma análoga a lo que Kundera propone para la novela, no pretenda transformar el teatro en filosofía, sino que movilice sobre la base de la idea misma de representación, esto es, del cuerpo, del gesto, y de los otros elementos propios de la compleja espesura de la semiosis teatral, una un tipo particular de reflexión, tentativa, no dogmática, que pueda iluminar la naturaleza del ser humano; hacer del teatro una síntesis intelectual sin que pierda un ápice de su cualidad performativa y efímera. En el caso de la puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina, esto se consigue a través de una serie de recursos que hemos tratado de enumerar y explicar desde la teoría. Así:

1) La conversión de los actores/personajes en genuinos egos experimentales, que actúan lejos de una lógica de carácter coherente o verosímil vinculada a la unicidad psicológica del personaje, y que, por ejemplo, enuncian el texto teatral al margen de

¹² Un efecto análogo al de Brecht, y que subraya el carácter ensayístico dentro de lo novelesco en Kundera lo constituye, por ejemplo, la ruptura de la ilusión ficcional en relación con los personajes que lleva a cabo en la segunda parte de su novela *La insoportable levedad del ser* cuando comienza esta de la siguiente manera: “Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica. Tomás nació de la frase ‘einmal ist keinmal’. Teresa nació de una barriga que hacía ruido” (1992: 43).

cualquier verosimilitud, de manera que, a través de una determinada *actio* retórica, se pone en cuestión de manera radical aquello *se dice* en la obra, especialmente los pasajes más teóricos y apodícticos y didácticos —en una obra, en concreto, que incluye muchos de estos, a la vez que se reflexiona sobre ella—.

2) La construcción de una gestualidad por parte de los personajes que cifre la clave de alguna de sus enunciados discursivos, o incluso que los construya en cuanto personajes mismos, y que toma la naturaleza del *gesto citado* propio del teatro épico brechtiano; dichos gestos, por un lado, representarán pero, a la vez, tratarán de mostrar la propia lógica de la representación.

3) De forma coherente con esta lógica de distanciamiento del teatro épico brechtiano, el establecimiento de una continua ruptura e interrupción de la lógica diegética de la obra, con la introducción de excursos a través de actores/personajes ajenos a la misma, que llevan a cabo intervenciones que incluyen citas textuales de ensayos y obras de carácter filosófico, testimonios personales o discusiones, dialogadas o no, sobre la naturaleza de la propia obra representada y que no están fijadas textualmente de forma rigurosa.

4) Por último, Sara Molina realiza en los ensayos, aparte de las tentativas evidentes propias de un montaje teatral (“*ensayar es probar*”, dice Brecht, también “desencadenar crisis” [1976: 35]; cursiva del autor), una investigación sobre la naturaleza de la obra y los personajes con los actores¹³, pero, según hemos dicho, no con intención de construir a partir de ahí la interpretación de los personajes como entidades psicológicas coherentes, sino de indagar en lo que son y exponerlo luego directamente en la propia obra, de forma que esto irrumpa, de la manera ya indicada, en la lógica de la misma y propicie una reflexión irónica, distanciada, sobre ella. De esta forma, los *ensayos* de la obra, entendidos como preparación, tentativa, se convierten en la posibilidad del *ensayo* como reflexión sobre la obra y a partir de ella: la idea de ensayo teatral se acaba haciendo una con la idea de ensayo como género discursivo, entendido este como lo es desde su propio origen en Montaigne: tentativa, propuesta inacabada, personal que, sin embargo, se atreve a mostrarse como resultado, siquiera provisional, válido para todos, de una indagación siempre en marcha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (1974). *Poética*, V. García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.

____ (2000). *Retórica*, Q. Racionero (ed.). Madrid: Gredos.

BARTHES, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

BENJAMIN, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

¹³ Trabajo que dejó ver parcialmente al público en las dos conversaciones escénicas ya indicadas.

- BERNAT, R. (2010). “Las reglas de este juego”. En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Ó. Cornago (ed.), 307-314. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BRECHT, B. (1976). *Escritos sobre teatro*. Argentina: Nueva Visión.
- CICERÓN. (2001). *Orador*. Madrid: Alianza Editorial.
- ENDERS, J. (1992). *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA, F. (2018). *Comedia sin título*, E. Peral Vega (ed.). Madrid: Cátedra.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS DE MOYA, D., eds. (2015). *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- KUNDERA, M. (1992). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: RBA.
- ____ (1996). *El arte de la novela*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LAUSBERG, H. (1975). *Manual de retórica literaria*, vol. II. Madrid: Gredos.
- LEHMANN, H.-T (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- ____ (2011). “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (eds.), 309-329. Murcia: Centro Párraga / CENDEAC.
- MORTARA GARAVELLI, B. (2015). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008). *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, A. Tordera (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PERELMAN, C. Y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, J. A. (2005). “El ensayismo escénico de Roger Bernat”. *Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas*. Disponible en línea: <http://archivoarteauclm.es/textos/el-ensayismo-escenico-de-roger-bernat/#> [29/07/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 07/07/2022

Fecha de aceptación: 18/10/2022

SECCIÓN MONOGRÁFICA II

LA NOVELA DE *LA* ARTISTA

Ioana GRUIA (ed.)

PRESENTACIÓN: LA NOVELA DE LA ARTISTA

INTRODUCTION: THE NOVEL OF THE WOMAN ARTIST

Ioana GRUIA

Universidad de Granada

ioanagru@ugr.es

Resumen: Partiendo del campo, muy consolidado, de la novela de artista, se propone la existencia específica de la novela de *la* artista como expresión dentro del ámbito académico en lengua española. La mujer creadora es una protagonista importante de la literatura a finales del siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX. Se presentan los trabajos del monográfico, que analizan desde esta perspectiva obras de Virginia Woolf, Doris Lessing, Luisa Valenzuela, Delphine de Vigan, Elena Fortún, Anna Banti, Daniela Hodrova y Soledad Puértolas. Un caso aparte lo representa la literatura china, examinada en su periodo premoderno.

Palabras clave: Novela de *la* artista. Construcción del personaje de la artista. Estudios de género. Feminismo.

Abstract: Framed within the well-established field of the novel of the artist, it is argued that there is a specific form for the novel of the woman artist used by scholars in Spanish Studies. The creative woman had a leading role in late 19th Century and mostly early 20th Century literature. The articles of this monograph approach works by Virginia Woolf, Doris Lessing, Luisa Valenzuela, Delphine de Vigan, Elena Fortún, Anna Banti, Daniela Hodrova and Soledad Puértolas. Chinese literature is a special case, and it is examined in the pre-modern period.

Keywords: Novel of the woman artist. Construction of the character of the woman artist. Gender Studies. Feminism.

Si la novela de artista es un ámbito de investigación muy consolidado dentro de la literatura comparada y situado en general en el marco del comparatismo interartístico, todavía no se ha estudiado ampliamente lo que se puede enunciar como la novela de *la* artista. Es más, en el ámbito de la lengua española no se ha formulado aún la expresión *novela de la artista* como campo de estudio —al menos yo no he encontrado en mis búsquedas bibliográficas dicha expresión—. Por supuesto, se trataría de una propuesta muy vinculada a la enunciación en el campo académico de lengua inglesa, de “the novel

of the artist as heroine” (Stewart, 1981), que ha desembocado en estudios como los de Stewart (1981), Jones (ed., 1991) o Barker (2000).

Si la adúltera es la protagonista de la gran novela decimonónica, como lo atestiguan *Madame Bovary* de Flaubert, *Anna Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín o *Effi Briest* de Theodor Fontane, si los finales del XVIII y sobre todo el XIX inauguran la novela de artista (*La obra maestra desconocida* de Balzac o *La obra* de Zola), analizada en el trabajo inaugural de 1922 (publicado en 1978) de Herbert Marcuse *Der Deutsche Künstlerroman* y examinada profundamente en el canónico libro de Francisco Calvo Serraller *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (1990) y en una multitud de trabajos críticos, la última parte del siglo XIX y especialmente los inicios del XX propician el nacimiento de lo que propongo llamar la novela de la artista para subrayar la singularidad de la mujer creadora como uno de los grandes personajes indiscutibles, de la novela contemporánea, según han puesto de manifiesto estudios como los de Stewart (1981), Gubar (1983), Huf (1983), Jones (1991), Barker (2000), Wettlaufer (2011) o Popic (2016). Stewart habla al respecto de “un nuevo mito”, ya que el título de su estudio es precisamente *A New Myth. The Novel of the Artist As Heroine. 1877-1977* (1981). Esta figura clave es no por azar contemporánea del feminismo, porque no podría concebirse y manifestarse por completo sin la reivindicación de la libertad y la emancipación de las mujeres. El feminismo proporciona en este sentido el marco histórico y literario que posibilita la emergencia de las protagonistas femeninas como la pintora Lily Briscoe (*Alfaro* de Virginia Woolf, 1927, un hito fundamental en la novela de la artista), la escritora Anna Wulf (*El cuaderno dorado* de Doris Lessing, 1962), la cantante Dayana (*Mi amor en vano*, 2012, de Soledad Puértolas), la creativa Eulalia y la lúcida Mariana (*Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité, 1992) o la artista plástica Harriet Burden (*El mundo deslumbrante* de Siri Hustvedt, 2014a y 2014b). Otros ejemplos destacados de la novela de la artista serían los tres títulos de Elena Poniatowska *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *Tinísima* (1992) y *Leonora* (2011), *Artemisia* (1947) de la italiana Anna Banti, *Oraciones en espiral* (2015) de la checa Daniela Hodrova, *Basada en hechos reales* (2015) de Delphine de Vigan, *Oculto sendero* (2016) de Elena Fortún, *El mañana* (2020) de Luisa Valenzuela o la reciente novela de Juan Bonilla, galardonada con el Premio Nacional de Literatura, *Totalidad sexual del cosmos* (2019).

Una referencia ineludible con respecto al tema que nos ocupa es el célebre ensayo de Virginia Woolf *Un cuarto propio* (1929), en el que formula las no menos célebres exigencias para la mujer novelista: tener dinero y un cuarto propio. Sin embargo, el feminismo no es el único marco de interpretación para el análisis comparado de varios ejemplos de la novela de la artista. Para comprender la construcción de protagonistas reflexivas y creadoras, de interioridades femeninas que se exploran o autoexploran desde las vivencias afectivas, intelectuales y la apuesta decidida por la vocación artística son fundamentales las teorías de Martha Nussbaum sobre las relaciones entre la literatura y la filosofía, el potencial cognitivo de las emociones y los vínculos entre el amor y el

conocimiento. Me interesa subrayar también que la construcción de la protagonista creativa y creadora y la meditación sobre el vínculo entre amor y conocimiento exige, de acuerdo con Nussbaum, una determinada forma —la novela— y también un estilo determinado, una particular imbricación entre narración y reflexión, igualmente proporcionada por la novela.

¿Qué relación hay entre el amor y el conocimiento? ¿De qué tipo de conocimiento hablamos cuando nos referimos al conocimiento amoroso? ¿Qué subjetividades construye el amor y a través de qué mecanismos? ¿Ante qué desdoblamientos, representaciones y espejos nos encontramos a la hora de analizar el vínculo entre el amor, la inteligencia, el deseo, la felicidad y el sufrimiento?

Indudablemente, la literatura constituye uno de los instrumentos más poderosos, complejos y profundos para la exploración de dicho vínculo. ¿Qué nos enseña el amor sobre la subjetividad del amado o la amada y sobre nuestra propia subjetividad?

Todas estas preguntas, que tienen su origen en un estudio fundamental de la filósofa americana Martha Nussbaum, *El conocimiento del amor* (*Love's Knowledge*, 1990), generan algunas preguntas más. ¿Qué tipo de conocimiento de la subjetividad femenina construye la indagación amorosa? ¿Qué representaciones de vivencias erótico-afectivas llevan a un conocimiento profundo y complejo de las protagonistas mujeres en las obras literarias? ¿Cómo se unen amor y análisis en la construcción de interioridades femeninas que se exploran o autoexploran? ¿Qué sucede cuando la mujer es no solo extremadamente reflexiva y perceptiva, sino también una artista en el sentido de una vocación decisiva, una pintora, una escritora, una cantante? Una pregunta que me permito pensar crucial y extremadamente compleja sería por último la siguiente: ¿qué relación hay entre la apuesta decidida de la mujer creadora por una vocación artística, la libertad, la ambición, el reconocimiento o el fracaso y la felicidad?

Agradezco enormemente las contribuciones de las participantes en este monográfico, que respondieron con mucho entusiasmo y con trabajos muy valiosos a mi invitación y agradezco también a la revista *Signa* la oportunidad de coordinar un monográfico sobre el tema de la *novela de la artista*.

Josefa Álvarez analiza la novela *Oculto sendero* de Elena Fortún desde la perspectiva de lo que se conoce como novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y más específicamente como novela de artista (*Künstlerroman*). Tras detallar las características que nos permiten identificarla como tal, se detiene a estudiar el proceso de individualización o desarrollo de la subjetividad que del personaje femenino de María Luisa Arroyo (*alter ego* de la propia autora) se lleva a cabo a lo largo de la obra, donde aquel se consolida a la par como artista y como persona de pleno derecho al margen de atributos tales como el matrimonio y la maternidad, en una abierta aceptación de su lesbianismo.

Por mi parte, mi aportación se centra en analizar *El faro* de Woolf y *Mi amor en vano* de Puértolas como ejemplos de la novela de la artista. El trabajo se propone analizar, desde la perspectiva de la literatura comparada, la representación de la figura de la artista

a través de la reflexión, presente en ambos libros, sobre el vínculo entre creación, amor, conocimiento, inteligencia y ambición.

Alicia Relinque aporta una mirada especialmente novedosa, ya que se detiene en el papel de las mujeres lectoras, editoras y autoras en la China pre-moderna. Desde la perspectiva comparatista es imprescindible llevar nuestro objeto de estudio de la *novela de la artista* a sus límites, confrontándola con una tradición cultural completamente ajena a la occidental. ¿Cómo tratar el tema en *otra* tradición, la china, donde lo que se ponen en cuestión son ya los propios términos de *novela* y de *artista*? ¿Se podría proporcionar algún ángulo de análisis que permita enriquecer dichos términos? El concepto de *artista* —que no llega a utilizarse con anterioridad a la incorporación de discursos filosóficos occidentales, a partir del siglo XX— estaría reducido a quienes componían poesía o escribían caligrafía, que solían ser los mismos individuos y, en su inmensa mayoría, varones; por otra parte, el género de la *novela*, solo siendo utilizado en un sentido muy amplio, puede aplicarse a la literatura escrita en China antes de la importación del género desde Europa. La cuestión definitiva sería investigar qué aporta al discurso genérico del feminismo y/o al discurso filosófico este replanteamiento, este *llevar a los límites*. El punto de intersección se puede encontrar sin duda en las teorías de Nussbaum sobre amor y conocimiento. El debate sobre cómo el amor (identificado en China como *qing*) se convierte en clave para la relación con el mundo, se inicia temprano, en torno al siglo XVII. Para ello, resulta revelador analizar todo el discurso previo a la construcción de la modernidad en el mundo intelectual chino, basado en los debates generalizados en torno a esa pasión amorosa o *qing*, y su relación con filosofía, ética y política. En China, desde la dinastía Han (202 aC-220 dC) la escritura se constituirá en una clave de acceso al poder. Este acceso prácticamente estará restringido a los hombres que, en muchas ocasiones, adoptarán una voz poética femenina. El artículo presenta una revisión sobre algunos aspectos de esta usurpación de la voz femenina, mencionando la aparición de algunas escritoras a lo largo de la historia hasta el advenimiento de la dinastía Ming (1387-1644). Se muestra cómo el discurso filosófico de esta época en torno a la pasión (*qing*) se plasma en *El Pabellón de las Peonías*, del dramaturgo Tang Xianzu (1550-1616). La obra, con una protagonista femenina, tendrá como consecuencia directa, junto a otros factores, la aparición en los siglos XVII y XVIII de un gran número de mujeres lectoras, editoras o autoras, de las que presentamos algunos de sus textos más representativos.

María Pilar Peña Molina plantea la consideración de la obra de arte como forma de rescate en *El cuaderno dorado* de Doris Lessing, *Artemisia* de Anna Banti y *Oraciones en espiral* de Daniela Hodrová. Para ello, estudia el papel del recuerdo en la novela de la artista, desde el enfoque aportado por los estudios del trauma. Se han tomado tres casos de estudio de la narrativa contemporánea pertenecientes a tres tradiciones distintas: literatura italiana, inglesa y checa. En primer lugar, realiza un estudio de la novela como reescritura de la historia. En segundo lugar, analiza el papel que tiene el recuerdo en la novela de la artista. Todo esto, junto con el enfoque otorgado por los estudios del trauma, permite vincular la obra de arte con la sanación del trauma.

Francisca Noguerol, especialista en literatura hispanoamericana, analiza *El Mañana* (2010), de la escritora argentina Luisa Valenzuela, desde los parámetros de la *novela de artista*. Se comentan los rasgos que justifican su pertenencia al género y que demuestran la vigencia de este, entre los que sobresalen el reflejo del contexto histórico de la autora, la actualización del mito del artista, el análisis de la marginalidad sufrida por la mujer escritora y el carácter metacrítico del volumen.

Meri Torras analiza el caso de la autora francesa Delphine du Vigan y su libro *Basada en hechos reales* (2015). Tras la publicación de *Nada se opone a la noche*, Delphine de Vigan se vio expuesta al espacio público. Eso fue así no solamente por el éxito que obtuvo la novela, reconocida por la crítica y merecedora de prestigiosos premios, sino por dar cuenta de episodios privados de la historia familiar de la autora, especialmente de su madre. Desde la ambigüedad del título que cruzará por entero el libro, *Basada en hechos reales*, la novela que seguirá puede leerse como una respuesta crítica y ácida, en clave ficcional, a la situación de vulnerabilidad que atravesó De Vigan. Conflictuando la figura de la autora postulada, el texto es co-protagonizado por Delphine y L., otra autora. Discurriendo por las líneas de frotación entre la autobiografía y la autoficción, el relato es un artefacto prodigioso capaz de sostener, hasta el último carácter del texto (y aún más allá), una doble lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANTI, A. (2015). *Artemisia*. Milano: SE.
- BARKER, D. (2000). *Aesthetics and Gender in American Literature: Portraits of the Woman Artist*. Bucknell: UP.
- BONILLA, J. (2019). *Totalidad sexual del cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- CALVO SERRALLER, F. (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DE VIGAN, D. (2015). *D'après une histoire vraie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- FORTÚN, E. (2016). *Oculto sendero*, N. Capdevilla-Argüelles y M. J. Fraga (eds.), N. Capdevilla-Argüelles (introducción crítica). Sevilla: Renacimiento.
- GUBAR, S. (1983). "The Birth of the Artist as Heroine: (Re)production, the *Künstlerroman* Tradution, and the Fiction of Katherine Mansfield". En *The Representation of Women in Fiction*, C. Heilbrun & M. R. Higonnet (eds.), 19-51. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HODROVÁ, D. (2015). *Točité věty*. Praga: Malvern.
- HUF, L. (1983), *Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Frederic Ungar Publishing Com.
- HUSTVEDT, S. (2014a). *The Blazing World*. London: Sceptre.
- ____ (2014b). *El mundo deslumbrante*, C. Ceriani (trad.). Barcelona: Anagrama.

- JONES, S., ed. (1991). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- LESSING, D. (1962). *The Golden Notebook*. London: Michael Joseph.
- ____ (2010). *El cuaderno dorado*, H. Valentí (trad.). Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍN GAITE, C. (2001). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- PONIATOWSKA, E. (1978). *Querido Diego, te abraza Quiela*. México D.F.: Era.
- ____ (1992). *Tinísima*. México D.F.: Era.
- ____ (2011). *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- POPIC, L. (2016). *Romans de l'Artiste et Valeurs chez Georges Sand*. Tesis doctoral: Universidad de Toronto. Disponible en línea: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic_Lara_201606_PhD_thesis.pdf [16/04/2022].
- PUÉRTOLAS, S. (2012). *Mi amor en vano*. Barcelona: Anagrama.
- STEWART, G. (1981). *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977*. St. Albans, VT: Eden.
- TANG, XZ. (1982 [1658]). *Mudan ting [El Pabellón de las Peonías]*. Beijing: Renmin wenxue.
- ____ (2016 [1658]). *El Pabellón de las Peonías o Historia del alma que regresó*, A. Relinque Eleta (trad.). Madrid: Trotta.
- VALENZUELA, L. (2020). *El Mañana*. Buenos Aires: Interzona.
- WETTLAUER, A. (2011). *Portraits of the Artist as a Young Woman, Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*. Columbus: The Ohio State University Press.
- WOOLF, V. (1927). *To the Lighthouse*. London: Hogarth Press.
- ____ (1929). *A Room of One's Own*, London: Hogarth Press.
- ____ (2010). *Al faro*, J. L. López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza.
- ____ (2017). *Un cuarto propio. Tres guineas*, J. L. Borges (trad.). Barcelona: Debolsillo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 26/05/2022

**HACIA LA IDENTIDAD PERSONAL Y ARTÍSTICA:
OCULTO SENDERO, DE ELENA FORTÚN**

**TOWARDS PERSONAL AND ARTISTIC IDENTITY:
ELENA FORTÚN'S *HIDDEN PATH***

Josefa ÁLVAREZ VALADÉS
Le Moyne College, Syracuse (NY)
alvarej@lemoyne.edu

Resumen: El presente trabajo se propone analizar la novela *Oculto sendero* de Elena Fortún desde la perspectiva de lo que se conoce como novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y más específicamente como novela de artista (*Künstlerroman*). Tras detallar las características que nos permiten identificarla como tal, nos detendremos a estudiar el proceso de individualización o desarrollo de la subjetividad que del personaje femenino de María Luisa Arroyo (*alter ego* de la propia autora) se lleva a cabo a lo largo de la obra, donde aquel se consolida a la par como artista y como persona de pleno derecho al margen de atributos tales como el matrimonio y la maternidad, en una abierta aceptación de su lesbianismo.

Palabras clave: Elena Fortún. *Oculto sendero*. Novela de artista. Identidad femenina. Lesbianismo.

Abstract: The present article aims to analyze Elena Fortún's novel *Hidden Path* from the perspective of what is known as the novel of apprenticeship (*Bildungsroman*), and more specifically as an the novel of the artist (*Künstlerroman*). After detailing the characteristics that allow us to identify it as such, we will study the process of individualization or development of subjectivity that the female character of María Luisa Arroyo (*alter ego* of the author herself) carries out throughout the work, where she develops both as an artist and as a full-fledged individual regardless of attributes such as marriage and motherhood, in an open acceptance of her lesbianism

Keywords: Elena Fortún. *Hidden Path*. Novel of the artist. Female identity. Lesbianism.

1. INTRODUCCIÓN

Oculto sendero fue hasta hace poco una inédita novela de Elena Fortún (alias de Encarnación Aragoneses Urquijo, 1886-1952) que apareció por vez primera publicada de la mano de Nuria Capdevilla-Argüelles y María Jesús Fraga en el año 2016 por el sello

sevillano Renacimiento. Considerada por Capdevilla-Argüelles en su introducción crítica como novela de aprendizaje (o *Bildungsroman*) (2016: 7), a nuestro modo de ver se halla próxima a la novela de artista (*Künstlerroman*), que en realidad se entiende por la mayoría de los estudiosos como una variedad de la primera mencionada: “es conveniente advertir, en todo caso, los lazos de esta parcela narrativa (la novela de artista) con las pautas arquetípicas del modelo novelístico “de aprendizaje” (Latorre, 2002: 164). Y es que, si bien el tema principal de la novela es el desarrollo de la identidad de su narradora protagonista, y muy particularmente de su identidad de género o sexual, no hay que olvidar que este va parejo de su desarrollo, más bien tardío, como pintora. Efectivamente, Capdevilla-Argüelles señala en este mismo sentido que otro tema de esta novela es “la situación de la mujer creadora en las primeras décadas del siglo XX —los años de “las modernas” o “garzonas”— y su autoría y emancipación” (2016: 7)¹.

Mostraremos a lo largo de nuestro análisis cómo la protagonista, María Luisa Arroyo, avanza a lo largo de la novela al encuentro y desarrollo de su subjetividad a través de lo que Celia Amorós ha denominado “proceso de individualización” (1994: s. p.), o sea, de su alejamiento progresivo de la homogeneización que la sociedad patriarcal de aquella época imponía para la mujer y que todas esas *modernas* combatían. En este camino nos detendremos en primer lugar en analizar los aspectos que hacen de la novela esa variante de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*, del alemán *bildung* —‘formación’— y *roman* —‘novela’—) conocida como de artista (*Künstlerroman*) (Lagos, 1997: 160).

2. OCULTO SENDERO, NOVELA DE ARTISTA

La acción de la obra se desarrolla a lo largo de tres partes bien diferenciadas que se corresponden con tres estaciones del año: primavera, ligada a la infancia de la protagonista; verano, centrada en la juventud de esta, “fugaz y jalonada por predecibles ritos de paso: el cortejo, el noviazgo, el matrimonio, la maternidad y la muerte de la madre” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 36) y otoño, abocada a su madurez. Esto es interesante porque en la novela de formación, según la caracterización del estudioso alemán Wilhelm Dilthey (que recoge María Inés Lagos en su artículo sobre una novela de formación de Rosario Castellanos): “se observa un desarrollo metódico de la vida del individuo, cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, a su vez, la base de la próxima. Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez y armonía” (cit. en Lagos, 1997: 160). De las tres etapas en las que se divide la novela de Fortún, las dos primeras se identifican fácilmente con una novela de aprendizaje, con esos hitos vitales que Dilthey menciona, mientras que en la última se vería propiamente su

¹ “La mujer moderna constituyó... un referente transgresor, cargado de ambigüedad, dispuesto a desafiar los límites dentro de los cuales se debía desenvolver la feminidad, tanto desde el punto de vista de acceso a espacios prohibidos, como en el terreno de las aspiraciones profesionales, actitudes personales y manifestaciones estéticas” (Aresti Esteban, 2007: 174).

vertiente de artista, aquella “cuyo héroe, artista en cualquiera de sus facetas, vive una experiencia estética en confrontación con la sociedad burguesa” (Sotelo Vázquez, 2018: 15). Y es que María Luisa Arroyo encuentra en la madurez de sus días el camino a la consolidación de su subjetividad a través de su desempeño como pintora, desarrollado en clara oposición a una sociedad que limita a la mujer a unos roles muy bien definidos de amante esposa, de ama de casa y, por supuesto, de madre.

Hay varios aspectos que destacan en las variantes narrativas de aprendizaje y de artista. En primer lugar, suelen tratarse de autobiografías ficcionalizadas. Fuente de inspiración básica para ellas son, efectivamente, en el caso de aquellas escritas por mujeres, las vivencias de las propias autoras. Así, *Oculto sendero*, gestada bajo el pseudónimo de Rosa M.^a Castaños, presenta a su protagonista como pintora tardía, tal como Fortún fuera escritora tardía (Capdevilla-Argüelles, 2016: 9). Otro punto de confluencia es el lesbianismo. A través de cartas y manuscritos inéditos, se ha sabido de la homosexualidad de la autora de Celia, así como de su infeliz matrimonio con Eusebio Gorbea, infelicidad provocada en particular por la bipolaridad que su marido sufría, así como por el éxito editorial de Encarnación-Elena Fortún (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17). En una carta a una buena amiga tinerfeña se sincera Fortún:

Al año de llegar de Canarias ganaba yo con Blanco y Negro mil pesetas mensuales, que entonces era mucho dinero. Entonces me empezó a odiar Eusebio, que hasta entonces siempre se había dado mucha importancia conmigo (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17).

Igualmente, infeliz, y por las mismas razones, se muestra María Luisa Arroyo en la novela. Es interesante también que ambas, personaje y autora, coincidan además en haber vivido en Canarias. Otro punto en común es que Fortún, como testimonia Inés Field, otra de sus amigas, y constata Capdevilla-Argüelles, debía esconderse para escribir. Al comienzo de su matrimonio, su marido le prohibió dedicarse a la escritura y al parecer tenía que escribir en el baño (2016: 17). Algo parecido ocurre a la protagonista de la novela con la pintura. Si bien Jorge, su marido, que había sido su instructor durante su primera juventud, había valorado por entonces su talento, la situación cambia al contraer matrimonio acomodándose a lo esperado por la sociedad de la época: él deja de ser la persona sensible y el inteligente conversador que la había enamorado y se convierte en la mayor limitante para el desarrollo profesional de María Luisa.

Jorge me quería mucho... me quería con nerviosismo de artista, con egoísmo de niño, con amable condescendencia de varón... aunque tampoco mi vida individual contaba para nada en nuestra vida futura.

—Cuando nos instalemos en Madrid, la casa tendrá estudio. Yo necesito un estudio para trabajar... ¡Cómo te gustará verme manchar un lienzo mientras tú coses! ¿Verdad, guapa?

—También me gustaría pintar a mí, me atreví a insinuar.

—¿Para qué? Bah, tú sabes poca cosa... Quiero que en todas las exposiciones haya algo mío... Poco pisto te vas a dar cuando tu maridito gane una primera medalla...

Ni por un momento hubiera admitido que quien ganara la primera medalla fuera yo... (Fortún, 2016: 303).

Observamos con claridad en este diálogo la postura de Jorge, en nada diferente a la de otros hombres como el padre de la protagonista o Antonio, el encargado de la tienda de aquel a su muerte. Todos ellos ven en la mujer a la devota esposa al cuidado de la casa y los hijos y al servicio del marido, como establece el patriarcado que, en su poder de asignar espacios, aleja a la mujer del trabajo fuera de casa pues para este su lugar natural “por sus cualidades, está en lo privado y no deben descuidar su principal función de cuidadora” (Mateos Sillero, 2013: 309).

Más adelante, ya más avanzado su matrimonio, María Luisa explica: “Pintaba en el cuarto de baño, a veces sentada en el suelo, y con los tubos de pintura que Jorge daba por inservibles...” (Fortún, 2016: 388). Hay, pues, un claro paralelismo entre la autora y su personaje, disfrazado tras una profesión diferente pero dentro del mismo marco de la creatividad.

Tanto Elena Fortún como su personaje lamentan haber contraído matrimonio. La autora se sinceró con su amiga Mercedes diciéndole que casarse “fue un disparate” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17) y esta misma postura sostiene su personaje, que desde niña temía el matrimonio y que de adulta manifiesta su rechazo hacia él en diálogos como este:

- ... Para marido, nadie.
- Más que Jorge, naturalmente.
- No... Ni Jorge... Nadie (Fortún, 2016: 329).

Otro aspecto biográfico compartido entre la autora y su protagonista es la percepción durante su infancia de la diferencia que existía entre ellas y otras niñas de su misma edad. Así, mientras las demás niñas consolidaban a través de sus juegos los roles en ellas esperados por la patriarcal y ultracatólica sociedad española (“Aurora, con Pilar y Catita, me llamaba en el jardín... que bajara, que íbamos a jugar a la procesión” [Fortún, 2016: 132]), una jovencísima María Luisa elige correr al aire libre y compartir actividades con los niños, obteniendo por ello una constante reprobación:

- No está bien que juegues como un chico con Mateo, que es malísimo... ¿Por qué no juegas con Pilar y Catita? [...]
- Porque me aburro...
- [...]
- ¡Ay, hija...! ¿Pues a qué te gusta a ti jugar?
- Al escondite, a los ladrones, al torito *sentao*... a juegos de correr... A estar quieta no quiero... (Fortún, 2016: 128-130).

Por otro lado, mientras las niñas anhelan vestirse con ropas adornadas por volantes y puntillas, su sueño es vestirse de marinero, al igual que ya de adulta optará por atuendos más masculinos, según sabemos de la propia Fortún a través de fotografías suyas como

la que encabeza el volumen de *Oculto sendero* en la edición sevillana, donde aparece ataviada con chaqueta y corbata. Y es que la homosexualidad, intuita ya desde la infancia, es el elemento autobiográfico clave de la novela y es el sustento primero de esta. En el libro vamos apreciando, desde la niñez de María Luisa, la irrupción de personajes femeninos de su misma edad o mayores que capturan su atención de manera hasta obsesiva: su prima Dulce Nombre, sus compañeras del colegio Emilia Ontiveros y Pilar Fernández, que completaba sus labores de costura, su cuñada Consuelo, y avanzando ya hacia su madurez, la isleña Florinda o la peruana Lupe. En su vida real nos consta, por la abundantísima correspondencia que de ella se ha conservado, la cantidad de amistades femeninas que frecuentaba la autora, en particular conocemos la complicidad y el cariño que le unía con Inés Field, con la que pudo tener una relación, “aunque se puede llegar a afirmar con total certeza casta, algo nada infrecuente en el safismo de principios del siglo XX, especialmente entre mujeres profundamente religiosas como lo fue Inés Field” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 19).

Otro aspecto que considerar como autobiográfico es que en la novela María Luisa tendrá una hija que fallecerá durante su infancia, tal como ocurrió a Fortún, que perdió un hijo pequeño. Ambas mujeres, la ficticia y la real, por otra parte, superan el duelo entregándose a la creación, a la pictórica la primera, la segunda a la literaria (Capdevilla-Argüelles, 2016: 49).

Al margen de todo lo dicho, el hecho de que Fortún solicitara que se destruyera el manuscrito de *Oculto sendero* a su muerte, como constata Capdevilla-Argüelles, nos inclina a pensar que la autora se habría sentido demasiado autorretratada en ella.

Un punto para destacar en la novela de artista es la relevancia que en ella adquiere la formación de su personaje no sólo en la labor artística sino muy particularmente en su adquisición de conocimiento. Ambos aspectos son una manera con la que el personaje se distancia del entorno que le rodea y marca su diferencia con este. Y un elemento determinante de ello son los libros. Así, episodio significativo en la vida de María Luisa es su encuentro con un volumen dedicado a la historia de las religiones en la biblioteca de su padre:

La lectura me lanzó a un mar de inquietud [...] Delante de mí acababa de encenderse un faro luminoso y mis ojos no podían resistir aquella luz que me mostraba el cielo y la tierra vacíos de personajes divinos (Fortún, 2016: 218).

La lectura de un libro hace tambalear sus creencias infantiles y habrá después otros que le sirvan como asidero en su vida rutinaria —“los libros fueron para mí lo único interesante en la vida” (Fortún, 2016: 220), reflexiona María Luisa— y a través de cuya lectura se rebele contra la vida que la sociedad establecida pretende imponerle:

¡Si yo no quiero ser una madre de familia! ¡Si yo no me quiero casar, ni estudiar piano, ni coser, ni hacer cuentas...! Sólo quiero leer, leer todos los libros que hay en el mundo...

Pero no se lo puedo decir a nadie porque todos se enfadan y me riñen... (Fortún, 2016: 221).

La lectura contribuye a lo que Paul Bénichou considera dos de las claves esenciales de la caracterización del intelectual contemporáneo, entre los que figura el artista. En primer lugar, su desclasamiento; en segundo, la secularización de los ideales que defiende y practica (1981: 43). Es cierto que los autores contemplados por el crítico son hombres y escritores, concretamente casi la totalidad de los grandes nombres de la literatura francesa de las postrimerías del siglo XVIII y de los albores del XIX, pero la caracterización que lleva a cabo es extensible a muchas mujeres escritoras y artistas contemporáneas, aunque sus personajes femeninos tengan, como vemos en el caso de Fortún, unas problemáticas particulares que no afectan a los artistas hombres derivadas de su propia condición de mujer.

María Luisa Arroyo es un personaje incómodo para quienes conviven con ella, comenzando por su familia. No encaja en ninguno de los ambientes en los que se mueve: ni en el de sus *amigas* de infancia, incapaces de entender ni su interés por los libros, ni su deslumbrado amor por la naturaleza, ni su permanente curiosidad, pero tampoco en el de los adultos de dentro o fuera de su familia. Por otra parte, ese primer vistazo a la *Historia de las religiones* conmociona la base de unas creencias religiosas que, no se debe olvidar, sostienen la rígida sociedad en la que ella no encuentra el modo de encajar y uno de cuyos predicamentos es que “dentro del matrimonio, todo es limpio, santo y lícito a los ojos del Señor” (Fortún, 2016: 260), idea que Clara, instructora particular durante la niñez y primera juventud de nuestro personaje, se empeña en implantar sin éxito en su mente inquieta.

En cuanto al desclasamiento de los artistas novelescos se representa las más de las veces en la adscripción de la vida de estos al ámbito de la bohemia:

Los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en tanto libres, comienzan a formar parte de ese grupo de marginados sociales cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida burgueses, conocidos como bohemios (Calvo Serraller, 1990: 29-30).

También nuestra protagonista se vincula en su vida adulta a estos *mundos al margen* en el momento en que se entrega con toda libertad a su desempeño de artista en el Madrid de los albores de la República, con el fin de sobrevivir por su cuenta lejos de los límites de su matrimonio asfixiante. Será ya en los últimos años de su treintena cuando se codee con otros artistas, músicos, pintores, escritores, algunos de los cuales comparten la ambigüedad genérica que va progresivamente entendiendo y aceptando nuestro personaje. Es el caso de los asiduos al Bar *Dublín*, como Leonarda, violonchelista, que convive cómodamente con su lesbianismo, o el temido crítico de arte Júpiter, capaz de adorar a Leonarda y coquetear a la par con un rubio y joven anarquista alemán o escandinavo.

María Luisa, lejos de ese prototipo de artista que vive en la pobreza, se acerca más al modelo de aquel que, como indica Calvo Serraller, acabará evolucionando hacia su profesionalización (1990: 161). Como tal se gana ella holgadamente la vida realizando retratos de niños para familias de la alta burguesía, lo que no es una limitante para que se siga moviendo en un mundo que podríamos tachar de marginal.

Otro rasgo definitorio de la personalidad del artista, que se consolida desde el famoso *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, es la “hiperestesia” que acompaña a la figura de aquel como contemplador (Latorre, 2002: 166). Este es un concepto que aparece sumamente acentuado en nuestra protagonista mucho antes incluso de que dé muestras de sus inclinaciones artísticas. Manifiesta aquella su sensibilidad extrema ante todo tipo de belleza, como la hermosura física y en particular la del cuerpo femenino:

De pronto dejé de ver todo lo que me rodeaba para mirar la escalera de mármol por donde descendían dos muchachas... Una era morena, llevaba el pelo cortado como un hombre [...] pero su cabecita era pequeña y redonda, los ojos grandes y aterciopelados y los labios muy rojos... [...] Un perfume delicado nos envolvió. Yo los aspiré emocionada sintiéndome como en una nube... (Fortún, 2016: 80).

También queda extasiada ante las diferentes manifestaciones de la naturaleza (el mar, los árboles, las flores...). “Ya había salido el sol, y el perfume de las rosas, de las madre selvas y los heliotropos se dieron los buenos días en mi corazón...” (Fortún, 2016: 119), observa María Luisa a sus tan sólo doce años. En su juventud sufre igualmente con intensidad cuando arrancan un sauco centenario del patio de la casa de veraneo de sus padres en La Mancha: “¡Qué inmensa desolación! El huerto, sin el árbol viejo, se había convertido en un feo corral” (Fortún, 2016: 242). Y en su adultez, ya casada, sentimos su tristeza al contemplar la salida del sol desde un barco que va rumbo a Canarias, donde la protagonista se traslada siguiendo a su marido, una tristeza “que no era la habitual sino la emoción mística de la belleza...” (Fortún, 2016: 369).

3. AUTORAS MUJERES: LA VARIABLE *GÉNERO*

Quisiéramos insistir en el hecho de que el de la novela de aprendizaje y su faceta de artista se tratan de un tipo de escritos desarrollados principalmente por hombres y, por tanto, de protagonista masculino en las que “las etapas de desarrollo y las metas de socialización se refieren al desarrollo del niño o joven, las cuales no necesariamente coinciden con la formación y educación que reciben las niñas” (Lagos, 1997: 160). Con posterioridad este tipo de novela ha sido asimilado por las mujeres escritoras. Y es por ello que los críticos que han estudiado en particular la novela de formación femenina en las mujeres insisten en que hay que traer a colación en el caso de estas, categorías como el género en la construcción de la identidad de la protagonista (Doub, 2010). Efectivamente, partiendo de esta variable se puede apreciar que “existe un desequilibrio entre el espacio interaccional de la mujer y del hombre” (Ferrer, 2018: s. p.). “Mientras a

los niños se los educa para ser independientes, a la niña se la educa para que sea dócil, para que se relacione armoniosamente con los que la rodean y se haga cargo de sus necesidades olvidándose de sí misma” (Lagos, 1997: 161). Por ello, han de tenerse en cuenta aspectos como “el matrimonio, la reclusión al espacio doméstico o los impedimentos que surgen tras acatar los roles familiares femeninos para una completa formación de la mujer... a la hora de analizar el proceso de crecimiento del personaje masculino y femenino” (Ferrer, 2018: s. p.). Esto es absolutamente relevante en el caso del desarrollo de María Luisa en *Oculto sendero*. Desde niña el personaje se ve obligado por todos —padres, maestros, amigos...— a ajustarse a las normas que la sociedad espera acate una mujer. Si en algún momento sugiere seguir caminos alternativos en la vida, como cuando va al circo por primera vez y asiste deslumbrada a la actuación a caballo de una hermosa chica rubia que en un segundo número o aparece vestida de hombre y con el cabello oculto bajo una gorra, la reacción de los adultos no se hace esperar:

—Eres una niña tonta. ¿Qué harás cuando seas mayor?

—Vestirme de hombre y montar a caballo —declaré solemnemente, añadiendo que fuera de eso no me importaba nada.

[...]

—¡A mí no me importa ser cualquier cosa! —exclamé con soberano desprecio de todos los prejuicios sociales—. Yo quiero ser como ella y lo seré..., ya lo verás...

—¡A callar, niña! —mandó mi madre—. A callar y a rezar tus oraciones como es debido (Fortún, 2016: 116).

Se aprecia en este tipo de comentarios lo que la politóloga Sara Mateos Sillero denomina “el papel de la religión como conjunto normativo, en la conciencia y la cultura política de la sociedad”. A través de la Iglesia Católica se llega, como aquella pone de relieve partiendo de las interpretaciones judeocristianas, “a la orientación de conductas y de conciencias, discerniendo el buen del mal comportamiento” (2013: 302). Que una mujer se vistiera de hombre y emprendiera acciones limitadas socialmente a estos no formaba parte de un *buen comportamiento*.

Ya de adulta, es al marido al que María Luisa debe obediencia y el que le dice qué debe hacer, como ella deja claro en estas palabras:

Y yo no tenía ningún deseo de tener casa, ni de coser todo el día, ni de llevarle el desayuno a la cama... Aquellos proyectos me sonaban a un servicio que yo estaba obligada a hacer... Jorge pintaría y yo... a coser, a limpiar la casa ayudando a la criada, a administrar el dinero... y por toda alegría, ver pintar a Jorge... ¡Así tenía que ser! ¡Así vivían todas las mujeres! El orden aceptado por la sociedad era este y no otro... (Fortún, 2016: 303).

Mientras el marido artista de María Luisa tiene acceso a su propio estudio y a materiales para pintar, ella debe contentarse con usar las pinturas que él va desechando y esconderse en el baño o en casa de alguna amiga a pintar. Carece ella, por tanto, de su *habitación propia* (esa que reclamara Virginia Woolf en su famosísimo ensayo) para su personal desarrollo profesional. Su primer encargo, unos abanicos con escenas de la

naturaleza, los pintará a escondidas y los dejará secar en casa de una amiga, también pintora:

Jorge había alquilado un estudio en la misma casa que vivíamos, y pintaba toda la tarde un cuadro de grandes dimensiones que pensaba mandar a la Exposición Nacional. No se hablaba de otra cosa entre nosotros.

—... ¿Sabes que aún no me han traído los tubos de óleo que encargué? Tienes que hacerme una cortina más fuerte, que tamice mejor la luz... ¿Has avisado al carpintero para que me haga una banqueta más alta? ¡Si no tengo lo que necesito, no puedo trabajar! [...]

También mi trabajo adelantaba. Pintaba en el cuarto de baño, a veces sentada en el suelo, y con los tubos de pintura que Jorge tiraba por inservibles... luego los abanicos se secaban en el estudio de Lolín (Fortún, 2016: 388).

Como explica Mateos Sillero, con la llegada del contrato social de Rousseau a los estados modernos se establecerá, asimismo, el “contrato sexual” “que transforma la ‘diferencia sexual’ en ‘diferencia política’” (2013: 301) y de este modo surgirán esos dos espacios diferenciados para cada uno de los sexos: el ámbito público, adjudicado a los hombres, y el privado, a las mujeres. Y será esta negación de las mujeres en el ámbito público, destaca Mateos Sillero, la que “las relega a un estatus inferior como seres sociales, puesto que en la esencia misma de lo social está lo público, y este es un espacio compartido entre iguales y generador de ciudadanía” (2013: 302). En estas escenas vemos cómo se excluye a María Luisa, en su calidad de mujer, de esos espacios públicos y de los saberes que en estos se desarrollan: ni pudo perfeccionarse formalmente como pintora en el pasado, ni le está permitido pintar en libertad y comercializar con naturalidad su obra ya de adulta.

Además de tener que afrontar todas estas dificultades, debe convivir con una constante descalificación, en el pasado de boca de la madre; en la adultez de boca del marido que, por supuesto, no muestra respeto alguno por el criterio de su esposa:

Fuimos Jorge y yo dos veces al Museo del Prado y no quedé con gana de volver. [...]

—¡No me dirás que esto te gusta! Es una idiotez, una birria... deberían quemarlo.

—Pues sí... me gustaba... —Me atreví a decir alguna vez.

—¡Eso me prueba que no sabes ni una palabra de pintura! ¡No sabes nada! ¿Y tú eres la que quieres pintar? ¡Vamos...! (Fortún, 2016: 316).

Un aspecto diferenciador entre la autoría de un hombre o una mujer en este tipo de libros es que, mientras los personajes masculinos son más lineales en su evolución, los femeninos muestran un mayor dinamismo: han de, primero, aprender a sobrevivir en el marco de una sociedad patriarcal para, a continuación, romper sus límites. Los conflictos en las novelas masculinas que se presentan en el entorno que les rodea no se tratan de obstáculos para ellos “sino que se configuran”, como explica María Reyes Ferrer, “como etapas necesarias dentro de un proceso de desarrollo, que culminará con la madurez del personaje”. Para la mujer los conflictos entorpecen su desarrollo “que se presenta menos

lineal, y comprometen su libertad y su autonomía”. Para conseguir dicha libertad y autonomía deben rehuir de “los patrones tradicionales de amor, familia, matrimonio y/o maternidad, utilizando estrategias de transgresión y resistencia” (Ferrer, 2018: s. p.). Se puede aseverar, por tanto, que estamos en estas novelas, y muy concretamente en *Oculto sendero*, ante un personaje que es un auténtico sujeto nómada cuya conciencia es, como especifica para ello Rosi Braidotti, “una forma de resistencia política a las visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad” (2000: 59). En efecto, la protagonista acaba enfrentándose a su marido tras tratar primero de acomodar su existencia a un entorno que no le permite desarrollarse como la persona que intuye ser: “y aceptaba previamente resignada todos los deberes de mi estado... Mi moral se enorgullecía de sentirse fuerte para luchar contra el desequilibrio de mi naturaleza...” (Fortún, 2016: 435), y la que después claramente desea devenir.

4. EL LARGO CAMINO HACIA EL YO INDIVIDUALIZADO

María Luisa pasa, como ya comentamos, por diferentes etapas marcadas en el libro por tres de las estaciones del año, correspondiendo la primera, la primavera, a grandes rasgos, a una infancia en la que ella no entiende en qué consiste su diferencia con otras niñas y estas y sus mayores le hacen sentirse no sólo diferente sino siempre menospreciada: “¡Si no fuera usted un chico y jugara con sus primas como es debido!” (Fortún, 2016: 134), “¡Eres tonta, hija de mi alma!” (Fortún, 2016: 207) son comentarios habituales en boca de su madre, por ejemplo. En el verano avanza hacia su juventud, empezando en ese momento a descubrir las implicaciones de su género en lo que será su vida de adulta, así como su falta de individualidad. El hombre es, efectivamente, un individuo, pero la mujer carece de existencia dentro de su yo genérico: “serán tratadas (las mujeres) práctica y simbólicamente como las idénticas, indiscernibles —pues no son individuos— en un bloque ontológico compacto” (Amorós, 2005: 97-98). Dada su capacidad reproductora, las mujeres no serán sujetos válidos para la firma del “pacto social”, pudiendo penetrar tan sólo en la sociedad civil a través del matrimonio (Mateos Sillero, 2013: 301), institución que se proyectará como una sombra amenazante en la primera juventud de nuestra protagonista y que le obligará, por ejemplo, a soportar el cortejo de un hombre mayor que ella cuyos gustos e intereses están en las antípodas de los suyos:

—¿Antonio? ¡Bastante me importa a mí Antonio!
—Pues mira, hija, es un hombre honrado, trabajador y que os adora. Eso vale mucho.
—Sí, pero no le gusta leer, ni sabe pintar y cuando hablamos no dice nada, todo lo tengo que decir yo... ¡Es un bruto! (Fortún, 2016: 252).

Nuestra protagonista empieza, como vemos, a ser bien consciente de los roles de género, envidiando la libertad que caracterizaba al masculino frente al femenino: “¡Yo sí que les envidiaba (a los hombres)! ¡Su libertad, sus trajes sencillos, estrictos, sin

ninguna fantasía, su derecho de comportarse naturalmente, sin afectación...!” (Fortún, 2016: 267). No obstante, acata lo que en ella era esperable y se casa con Jorge, con el que había compartido gustos y conversaciones, pero que se ajusta tras la boda al modelo de hombre característico de esa sociedad patriarcal: “Mi marido me parecía otro que aquel Jorge que me daba lecciones de niña [...] En cambio, se parecía a papá, ¡Dios mío!, ¡cómo se parecía!” (Fortún, 2016: 303). Su autoestima, lacerada en la infancia, sigue sin crecer en esta etapa: “... yo no valgo nada como mujer... soy un desastre, un desastre completo...” (Fortún, 2016: 307). Y, para sobrevivir en este medio que le resulta tan hostil, aprende a mentir y a ocultar sus emociones, pensamientos y opiniones: “No, no era el cadáver del amor lo que iba a quedar trágicamente entre nosotros, sino el de mi sinceridad...” (Fortún, 2016: 317). Así, no sólo ella, sino también Jorge vivía en medio de una completa mentira:

—¡Qué bien nos comprendemos! Decía mi marido después de una de esas largas conversaciones en que yo glosaba sus propios pensamientos, guardando mis convicciones íntimas para mí sola... (Fortún, 2016: 326).

María Luisa consigue, de este modo, no “ser una mujer como todas”, sino “aún ser más mujer que ninguna, porque los atributos femeninos de resignación, afectación, falsedad, dulzura y mansedumbre superaban en mí a los de otras mujeres” (Fortún, 2016: 326-27), y ello casi al punto de perder su salud: “estaba más pálida cada día, más delgada...” (Fortún, 2016: 326).

Por supuesto cumple igualmente con lo establecido convirtiéndose en madre de una niña a la que adorará, pero que morirá precozmente. Al verla en sus juegos, María Luisa recuerda sus infantiles castraciones y piensa en una futura libertad para su pequeña:

¡Cómo se parecía mi niña a mí cuando tenía su edad! Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! ¡Hija de mi alma! No te las cortaría yo a ti, no... Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado... pero que tú, hija mía, encontrarás... (Fortún, 2016: 339)

Lamentablemente no fue así, pero sí consigue esas alas la propia María Luisa llegado el otoño, que corresponde a su etapa de mujer de treinta y tantos años en plena madurez y que comienza con su traslado a las Islas Canarias. Allí conocerá a diversos personajes que van a abrir sus ojos con total claridad a lo ya intuido: su homosexualidad. Volverán a cruzarse sus caminos con personajes que anteriormente habían pasado por su vida, como su cuñado José María y su esposa Consuelo, cuya dinámica de pareja no diferirá en nada de la suya: “Pronto observé”, dice refiriéndose a Consuelo, “que su marido se irritaba fácilmente con ella y le reñía con tono doctoral” (Fortún, 2016: 371). No obstante, algo en María Luisa ha empezado a cambiar y es capaz de comenzar a alzar su voz, como cuando le dice a su cuñado, harta de las duras palabras que a su mujer dirigía:

¿Y qué más? —le dije un día harta de sermón—. ¡Todo eso lo has leído en *La perfecta casada* y se ha anticuado ya...! ¿No has encontrado por ahí un libro que trate de los deberes del padre de familia...? (Fortún, 2016: 372).

Conocerá a algunas personalidades *non gratas* del mundo de la cultura, como la escritora Fermina Monroy, de aspecto masculino “vestida con traje sastre, corbata masculina y pelo cortado y pegado a la redonda cabeza” (Fortún, 2016: 378), contra la que le advierten de inmediato por su lesbianismo. Se trata de un personaje importante porque exhorta a María Luisa a retomar la pintura que había abandonado tras la muerte de su hija: “Pues pinte usted... Mire que se le está marchando la vida y luego le pesará” (Fortún, 2016: 381). A través de ella conoce a la pintora Lolín que le proporciona allí su primer trabajo, los abanicos ya mencionados, y a Rafita, el director del periódico donde Fermina trabajaba, ambos homosexuales. Gracias a esas relaciones María Luisa despierta a otra realidad y comienza a aceptar la mentira que había sido, hasta ese momento, su vida:

—Entonces, ¿ya no estamos de acuerdo? [le pregunta Jorge]
—En eso no lo hemos estado nunca —contestaba yo sin perder la serenidad.
—Pero tú, tú has dicho...
—Lo he dicho, pero no es verdad...
—Me engañabas o te engañabas a ti misma...
—Las dos cosas... (Fortún, 2016: 385).

María Luisa inicia exitosamente su carrera de pintora, para disgusto de su marido, y empieza para ella una nueva etapa en la que va floreciendo su subjetividad: “Comenzaba a brotarme del alma una felicidad nueva, callada y recogida, mía únicamente, y tan firme, que las palabras desdeñosas de mi marido rebotaban sobre ella sin lograr herirla” (Fortún, 2016: 390). Descubre, finalmente, el sinsentido de su vida, hasta ese momento en que el trabajo se convierte en eje central de esta:

Hasta ahora he vivido sin orientación, sin brújula, sin ilusiones... como vacía... Ahora veo todo de otra manera... siento crecer algo que siempre he llevado en el corazón y en el cerebro como un hijo... y que esta vez no se me puede morir... (Fortún, 2016: 394).

La culminación de todo este proceso será su encuentro con Florinda con la que vivirá por vez primera el amor compartido, finalmente, con una mujer. No obstante, no será hasta un encuentro posterior, con otra mujer *como ella*, Julieta, la hija viuda del maestro Galiano, cuando definitivamente abra los ojos a la imposibilidad de que Jorge y ella continúen con sus “vidas torturadas” (Fortún, 2016: 443). Esta le increpa:

Entra ya en el sendero que ha estado oculto...y pisa con pie firme, aparta los obstáculos que te impiden continuar... y si de tu vida sentimental y de tu vida artística puedes hacer una sola, verás como no fracasas... (Fortún, 2016: 446).

Estas palabras conmocionarán completamente a María Luisa que, como resultado, se reafirmará así ante Jorge:

—Desde mañana empezaré a pintar para ganarme la vida... para no tener que servirte a ti como sirven las mujeres a sus maridos... *servirte para todo*. ¡No! Eso se ha concluido. No quiero nada de ti, no te pido nada... sólo te exijo mi libertad... Mi libertad absoluta... [...] Si quieres que siga en esta casa como si fuera una hermana, seguiré, si no, me iré a una fonda... Pero yo no soy tu mujer... ¡Ya lo sabes! (Fortún, 2016: 453).

Sólo a partir de este momento María Luisa tendrá su propio estudio y una vida propia que culminará con su marcha a América para romper definitivamente su vínculo de matrimonio con un divorcio por abandono del hogar. Al final se encontrará sola frente a ese gran desafío de una vida nueva, reconociéndose en ella parte de ese mundo de *desheredados* despreciados por los miembros *normales* de la sociedad:

Los míos son esos que despreciáis, ... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (Fortún, 2016: 494).

María Luisa cierra su historia como un auténtico sujeto nómada que no sólo subvierte todas las convenciones establecidas para el género femenino, como hemos ido viendo en su devenir paso a paso, sino que abraza con serenidad la realidad de su lesbianismo. Tras caminar a través de un *oculto sendero*, nuestra protagonista, como hiciera en su vida su autora, encuentra su camino hacia la luz del autodescubrimiento y de la consolidación de su propio yo ya que, como explica Judith Keagan Gardiner, “la identidad femenina es un proceso”. “La escritura de mujeres” —acota Keagan Gardiner, por otra parte— “nos envuelve en ese proceso, mientras el yo femenino busca definirse a sí mismo en la experiencia de crear arte” (1981: 361). Mientras María Luisa-Elena-Encarnación busca su propia identidad a través del arte —ya sea la pintura, ya la literatura— nosotras, sus lectoras, crecemos a la par que ellas.

5. CONCLUSIONES

A través de estas páginas hemos analizado las características que hacen de *Oculto sendero* no ya una mera novela de formación o aprendizaje sino, más específicamente, la variante de esta conocida como novela de artista. Su análisis pormenorizado de las diferentes etapas de la vida de su protagonista, los elementos autobiográficos o puntos de contacto que se perfilan entre autora y personaje, la actitud hisperestésica de este o el papel de los libros en su formación así lo prueban. Por otro lado, hemos comprobado la importancia de la variable del género en este tipo de novelas escritas y protagonizadas por mujeres. En particular es destacable en el desarrollo personal de la protagonista el arduo camino hasta el reconocimiento de su lesbianismo, reconocimiento que supone la

adquisición por parte de esta de una plena identidad personal y que estrechamente se vincula a la llegada a la cumbre de su carrera pictórica. Constituye el texto así un ejemplo de literatura de mujer que envuelve a sus lectoras en su propio proceso de escritura, vinculándonos a su personaje de manera tal que se nos empuja a recorrer de su mano nuestros senderos más ocultos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C. (1994). “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”. En *Feminismo, igualdad y diferencia*, C. Amorós, 23-52. México: UNAM / PUEG. Se cita la edición de la Biblioteca Digital del Instituto Interamericano de Derechos Humanos, sin página:
<https://biblioteca.iidh-jurisprudencia.ac.cr/index.php/documentos-en-espanol/derechos-humanos-de-las-mujeres/2324-espacio-publico-espacio-privado-y-definiciones/file> [02/08/2021].
- _____. (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra / Universitat de València.
- ARESTI ESTEBAN, N. (2007). “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”. *Dossiers Feministes* 10, 173-185. Disponible en línea:
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102546> [10/08/2021].
- BÉNICHOU, P. (1981). *La coronación del escritor: Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- CALVO SERRALLER, F. (1990). *La novela de artista*. Madrid: Mondadori.
- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, N. (2016). “Introducción crítica”. En *Oculto sendero*, E. Fortún, 7-68. Sevilla: Renacimiento.
- DOUB, Y. A. (2010). *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang.
- FERRER, M. R. (2018). “El *Bildungsroman* femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pensante*”. *Acta Scientiarum* 40.1, s. p. Disponible en línea:
<https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i1.34611> [01/09/2021].
- FORTÚN, E. (2016). *Oculto sendero*, N. Capdevilla-Argüelles y M. J. Fraga (eds.), N. Capdevilla-Argüelles (introducción crítica). Sevilla: Renacimiento.
- GARDINER, J.K. (1981). “On Female Identity and Writing by Women”. *Critical Inquiry* 8.2, 347-61.
- LAGOS, M. I. (1997). “*Balún-Canán*: Una novela de formación de protagonista femenina”. *Revista Hispánica Moderna* L, 159-179.
- LATORRE, Y. (2002). *Musas trágicas: Pardo Bazán y las artes*. Lleida: El Fil de Ariadna / Universitat de Lleida.

- MATEOS SILLERO, S. (2013). “Construcción de la feminidad normativa y sujeto político”. *Investigaciones Feministas* 4, 297-321. Disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/f8f0/2ba3d314bf2e7ba02555d3297dbc9d380fb0.pdf> [10/08/2021].
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2018). “*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, novela de artista”. En *Deslindes paranovelísticos*, L. Beltrán Almería, D. Thion Soriano-Mollá, M. A. Martín Zorraquino (eds.), 15-27. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.). Disponible en línea: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/39/_ebook.pdf [02/09/2021].
- WOOLF, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 18/04/2022

**LA NOVELA DE LA ARTISTA: *AL FARO*, DE VIRGINIA WOOLF,
Y *MI AMOR EN VANO*, DE SOLEDAD PUÉRTOLAS**

THE NOVEL OF THE WOMAN ARTIST: VIRGINIA WOOLF'S
TO THE LIGHTHOUSE AND SOLEDAD PUÉRTOLAS'S *MI AMOR EN VANO*

Ioana GRUIA

Universidad de Granada

ioanagru@ugr.es

Resumen: El presente artículo estudia *Al faro* de Virginia Woolf y *Mi amor en vano* de Soledad Puértolas como ejemplos de lo que podríamos llamar la novela de la artista. El trabajo se propone analizar, desde la perspectiva de la Literatura Comparada, la representación de la figura de la artista a través de la reflexión, presente en ambos libros, sobre el vínculo entre creación, amor, conocimiento, inteligencia y ambición.

Palabras clave: Novela de la artista. Virginia Woolf. *Al faro*. Soledad Puértolas. *Mi amor en vano*.

Abstract: This paper examines Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and Soledad Puértolas's *Mi amor en vano* as examples of what may be called the novel of the woman artist. From the perspective of the Comparative Literature, attention is paid to the representation of the woman artist and the links in both books between creation, love, knowledge, intelligence and ambition.

Keywords: Novel of the woman artist. Virginia Woolf. *To the Lighthouse*. Soledad Puértolas. *Mi amor en vano*.

1. INTRODUCCIÓN

Si la novela de artista es un ámbito de investigación muy consolidado dentro de la literatura comparada y situado en general en el marco del comparatismo interartístico, todavía no se ha estudiado ampliamente lo que se puede enunciar como la novela de la artista. Es más, en el ámbito de la lengua española no se ha formulado aún la expresión *novela de la artista*¹ como campo de estudio (al menos yo no he encontrado en mis búsquedas bibliográficas dicha expresión).

¹ En inglés sí la he encontrado, por ejemplo, en Stewart (1979) o Barker (2000).

Si la adúltera es la protagonista de la gran novela decimonónica, como lo atestiguan *Madame Bovary* de Flaubert, *Anna Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín o *Effi Briest* de Theodor Fontane, si los finales del XVIII y sobre todo el XIX inauguran la novela de artista (*La obra maestra desconocida* de Balzac o *La obra* de Zola), analizada en el trabajo inaugural de 1922 (publicado en 1978) de Herbert Marcuse *Der Deutsche Künstlerroman* y estudiada profundamente en el canónico libro de Francisco Calvo Serraller *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (1990) y en una gran cantidad de trabajos críticos, la última parte del siglo XIX y especialmente los inicios del XX propician el nacimiento de lo que llamaremos la novela de la artista.

La mujer creadora, escritora o artista constituye indiscutiblemente uno de los grandes personajes de la novela contemporánea, según han puesto de manifiesto estudios como los de Stewart (1979), Gubar (1983), Huf (1983), Jones, ed. (1991), Barker (2000), Wettlaufer (2011) o Popic (2016). Esta figura clave es no por azar contemporánea del feminismo, porque no podría concebirse y manifestarse por completo sin la reivindicación de la libertad y la emancipación de las mujeres. El presente artículo se propone analizar desde la perspectiva de la literatura comparada *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *Mi amor en vano* (2012) de Soledad Puértolas como ejemplos de lo que podemos llamar la novela de la artista. Se trata de estudiar las estrategias literarias de construcción y representación de la mujer artista en ambos libros, intentando establecer algunos núcleos compartidos por Lily Briscoe, la pintora protagonista de *Al faro* y Dayana, la cantante, actriz y modelo de *Mi amor en vano*.

En primer lugar, cabe subrayar que la novela de Woolf ha sido muy estudiada por la crítica precisamente en su dimensión de “novel of the artist as heroine” (Stewart, 1981 y 1991). Pamela L. Caughie (1991) se detiene en la representación de la mujer artista en la obra de Woolf. La pintura de Lily Briscoe es también analizada en profundidad en trabajo como los de Gillespie (2010), Uhlmann (2010), Goring (2012) o Fang (2018), entre otros.

No obstante, el personaje de Dayana de *Mi amor en vano* no ha sido estudiado² como lo que es: una artista con una vocación marcada y unos rasgos de construcción y representación literaria destinados a subrayar este carácter particular. La hipótesis de este artículo es que hay algunas articulaciones compartidas por Lily Briscoe y Dayana que permitan no solo analizarlas desde un enfoque de análisis comparado, sino también establecer que *Mi amor en vano* tiene una dimensión de novela de la artista. Dichas articulaciones se localizan en el estrecho y complejo vínculo entre creación, amor y conocimiento y serán estudiadas con la ayuda de las teorías sobre el potencial narrativo y cognitivo de las emociones y la relación entre amor y conocimiento que la filósofa americana Martha Nussbaum expone en *El conocimiento del amor* (1990) y en *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* (2001). Los rasgos que unen a Lily Briscoe y a Dayana son una fuerte vocación artística (perseguida con más tesón por la

² Al menos yo no he encontrado referencias bibliográficas al respecto.

protagonista de Woolf), una gran capacidad de reflexión (acerca del propio arte, del amor y de las vivencias afectivas en general), un vínculo entre la apuesta artística y la amorosa o afectiva, pero también un cierto fracaso en términos de proyección pública o éxito. En este sentido la construcción y representación de Lily Briscoe y Dayana es inseparable de ciertos recursos literarios como el estilo indirecto libre en Woolf y el diálogo extenso que implica monólogo en Puértolas. Dichos recursos persiguen privilegiar una exposición mezclada de los pensamientos y las emociones con el fin de obtener un conocimiento. Lily Briscoe y Dayana comparten en definitiva una agudeza perceptiva que las hace conducir ambas apuestas, la artística y la amorosa o afectiva hacia un profundo conocimiento de la condición humana en general y de la singularidad de la figura de la mujer artista en particular.

2. CREACIÓN, AMOR, FRACASO, CONOCIMIENTO

En *El conocimiento del amor. Ensayos sobre la filosofía y la literatura* Nussbaum examina, entre otras cuestiones, la compleja relación entre el amor y el conocimiento, preguntándose qué tipo de conocimiento proporciona el amor. En *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* Nussbaum defiende la dimensión narrativa y cognitiva de las emociones y examina la tradición filosófica y literaria del “ascenso contemplativo”, cuya idea general es que “la cura para la vulnerabilidad de la pasión es la pasión por comprender” (2015: 532). Esta tradición, afirma Nussbaum, es representada por el Platón del *Banquete*, Spinoza, Proust o *Al faro* de Woolf.

Las cuestiones planteadas por Nussbaum constituyen una herramienta muy útil de interpretación a la hora de analizar los personajes de Lily Briscoe en *Al faro* y Dayana en *Mi amor en vano*, ya que se trata de mujeres artistas muy reflexivas que intentan continuamente aclarar sus pensamientos y sus emociones. Lily se detiene explícitamente en la indisociabilidad del pensamiento y la emoción y vincula sus análisis con su propio proceso artístico. La relación entre amor y conocimiento es constante en *Al faro* y estructura la construcción y las reflexiones de los personajes, sobre todo de las protagonistas femeninas, la señora Ramsay (de manera significativa no sabemos su nombre de pila, solo el apellido de su marido) y Lily Briscoe, la pintora amiga de la familia. La primera, madre de ocho hijos, destila serenidad y abnegación hacia ellos, hacia su marido y hacia los invitados de su casa en el campo. Es la encarnación del *ángel del hogar* idealizado por la época victoriana, pero el retrato que lleva a cabo Woolf la presenta también como extremadamente perceptiva. La entrada en escena de Lily Briscoe y su primera descripción, al mismo tiempo física y moral, se hace a través de la señora Ramsay que manifiesta sus ideas sobre las relaciones entre hombres y mujeres, acordes al modelo victoriano, pero con un matiz decisivo, el de la admiración hacia la independencia de la pintora:

Only Lily Briscoe, she was glad to find; and that did not matter. [...] Lily's picture! Mrs. Ramsay smiled. With her little Chinese eyes and her puckered-up face, she would never marry; one could not take her painting very seriously; she was an independent little creature, and Mrs. Ramsay liked her for it (Woolf, 1977: 21).

Así pues, Lily Briscoe se describe como una presencia carente de importancia (¿hubiera sido considerada tan desprovista de relevancia la aparición de un pintor varón?) y la señora Ramsay piensa enseguida en la dificultad que tendría su amiga para casarse, por razones puramente físicas (la pintora no le parece muy hermosa). Sin embargo, estas razones sugieren tal vez también un cierto rasgo moral, ya que las facciones contraídas pueden ser un signo de concentración —en la pintura o en las meditaciones sobre la pintura— o de determinación. Es decir, estas facciones son susceptibles de responder a unas cualidades morales que, enfocadas hacia la vocación artística, no son muy del agrado ni de los hombres ni de la mentalidad victoriana. Mediante una sobria y precisa descripción física se sugiere un fuerte rasgo moral de defensa de la vocación y un modelo muy cercano al feminista. Nini Fang (2018: 16) afirma que *Al faro* es la novela más autobiográfica de la escritora inglesa y que la subjetividad de Lily Briscoe es un eco de la subjetividad de la propia Woolf. “Autobiographical documents have identified Lily Briscoe as a revelatory character of the author itself”, insiste Frang (2018: 16). Por su parte, Diane F. Gillespie (2010: 128) relaciona varios rasgos del personaje de Lily con la hermana de Virginia Woolf, la pintora Vanesa Bell. Anthony Uhlmann sostiene también que la novela “might be understood as an attempt by Virginia Woolf to enter into conversation with those visual artists and visual arts critics who were at the very centre of Bloomsbury aesthetics: Vanesa Bell, Clive Bell, Duncan Grant and Roger Fry” (2010: 58).

Si la aparición de Lily Briscoe se produce a través de la mirada de la señora Ramsay, la de Dayana es registrada por el joven Esteban y aúna también rasgos físicos y sugerencias de carácter. En *Mi amor en vano* la modulación entre el amor, el conocimiento y la creación se realiza a través de Dayana, una mujer que intuimos en la cincuentena, que tuvo un pasado esplendoroso como cantante, que renunció a su carrera y que reflexiona sobre el complejo y convulso vínculo entre el amor, la ambición y la felicidad que proporciona la entrega artística. Dayana es la madre de la joven Violeta, pero “no tenía el aspecto de ser la madre de nadie” (Puértolas, 2012: 22). Desde un principio el personaje se describe como alguien que está esperando que suceda un acontecimiento decisivo y gozoso, alguien ajeno a la amargura a pesar de que su vida actual esté básicamente dedicada al cuidado de su difícil madre y su también difícil suegra. Sofía, una de las protagonistas de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité, también afirmaba haber intentado toda su vida no convertirse en una mujer amargada, y el recurso a la literatura fue clave en este sentido. Esta es la primera descripción de Dayana:

Aunque el paso de los años estaba impreso en su cara, sus movimientos estaban llenos de agilidad. Aún era joven, aún salía a la calle, incluso cuando iba acompañada de sus perras, con ese brillo en la mirada y ese punto de arreglo en la ropa y en el pelo que revela cierta expectación ante lo desconocido, lo que va a suceder cada día. Como muchas personas que vivieron la juventud con cierta sensación de esplendor y que pasan el resto de su vida a la sombra de esos felices recuerdos, lo que las mantiene a distancia del continuo fluir de los gustos y las normas estéticas, Dayana se mantenía más o menos fiel a la estética de veinte, quizá treinta, años atrás. Llamaba la atención porque no se parecía a ninguna mujer de su edad (Puértolas, 2012: 22).

La sensación de juventud que desprende Dayana se debe no solo a una notable belleza física, mantenida a lo largo de los años, sino a una especie de irradiación interior que tiene que ver con su talento de cantante y también con su placer en posar como modelo para pintores. Sobre su vida actual pesa la obligación de ocuparse casi a diario de su madre y su suegra, una tarea para la que no tiene ninguna ayuda, pero todo en su persona, “incluso el nombre”, sugiere “un halo de luz, de alegría” (Puértolas, 2012: 26). Dayana es un personaje luminoso a pesar de que en sus conversaciones con Esteban se asome no pocas veces a sus abismos interiores, sus renunciaciones y frustraciones, e intente analizarlos desde la unión de la lucidez y el sentimiento. Su hija Violeta le confiesa a Esteban que tiene la intuición de que “dentro de esa felicidad extraordinaria” que su madre le declaró una vez poseer, “se escondía algo doloroso, una especie de ahogo, de limitación” (Puértolas, 2012: 35). Cabe preguntarse cuál es el ahogo que pueda sentir Dayana y qué relación tiene con la sutil imbricación entre amor, conocimiento, autoconocimiento, vocación artística y *ambición*, una palabra a la que el personaje recurre varias veces.

Tanto Lily Briscoe como Dayana son artistas con mucho talento y una fuerte vocación, pero desprovistas de un reconocimiento público definitivo y sostenido en el tiempo. Se trata de algo sintomático, que no puede ser ignorado, y cabría analizar las razones de esta carencia de consagración. *Al faro* no proporciona ningún dato en este sentido y desde el inicio de *Mi amor en vano* sabemos que el éxito de Dayana pertenece a su pasado. La confesión de Violeta a Esteban incide de hecho en este fracaso:

Cuando me encuentro con personas que han conocido a mi madre en el pasado [...] tengo la impresión de que se lo inventan todo, y que esa persona de la que me hablan no es mi madre. Creo que ella misma se asombraría si yo le dijera que hay gente que la recuerda, gente para la que ha significado algo. Antes se lo decía algunas veces, [...] pero ya es inútil hablarle de eso, del pasado. Eso es algo que se ha desprendido completamente de ella (Puértolas, 2012: 30).

Como veremos más adelante, el pasado no se ha desprendido por completo de Dayana, pero sí entendemos que la etapa de éxito artístico ha concluido. En este sentido cabría hablar de una cierta frustración de Dayana, aunque ella se esfuerce por sobreponerse a esta circunstancia. Se trata de un rasgo que comparte con Lily Briscoe. Caughie señala al respecto que “none of Woolf’s fictional artists is confident, successful, or even very productive” (1991: 371) y concluye que de hecho se trata de “failed artists” (1991: 372).

La mención explícita al fracaso ilumina no solo la psicología de los personajes, también un rasgo inquietante de algunas protagonistas de la novela de *la artista*, un rasgo inseparable no solo de su condición femenina en una determinada época (el señor Ramsay y Charles Tansley niegan explícitamente en *Al faro* la capacidad artística o intelectual de las mujeres) sino de un cúmulo de circunstancias vitales como las evocadas en *Mi amor en vano*. Se trata de circunstancias en las que las relaciones amorosas juegan un papel fundamental. A Dayana su marido Eugenio no la apoyó especialmente, aunque tampoco la desalentó. Se mantuvo en un segundo plano con respecto a su carrera de actriz y sus giras como cantante. Lo que sí sabemos por los análisis de Dayana es que Dani, su representante, estaba a la vez enamorado de ella y deseando en secreto su fracaso artístico, tal vez para afianzar una dominación que formaba parte de su carácter. Dayana se da cuenta de todo eso con lucidez:

El amor que sentía por mí —y yo creo que sí, que era una emoción muy poderosa— era destructivo. Me impidió el verdadero ascenso, me arrastró por los escenarios y salas de fiestas más apartadas y marginales, me escondió. Es posible que lo hiciera por venganza, porque no podía perdonarme que yo no quisiera dejar a Eugenio por él, pero a la vez, creo que, de haber cometido yo ese error, esa locura, la de dejarlo todo por él, las cosas no habrían sido muy diferentes, porque estaba lleno de odio u resentimiento, y su obsesión por mí no era, como parecía, amor, sino que llevaba dentro un extraño deseo de verme hundida, alejada de los escenarios y los focos, de los camerinos y los admiradores. De verme a sus pies (Puértolas, 2012: 85).

Dayana se percata así de que la emoción que Dani siente hacia ella no es un amor generoso: “sentía que en el fondo él no quería que yo hiciera ninguna grabación, y que incluso estaba detrás de todos los problemas que surgían y llevaban a las cancelaciones” (Puértolas, 2012: 111). Preocupada por la inquietante presencia de Dani, Dayana se aleja del mundo del espectáculo para alejarse en realidad de él: “fue el precio que tuve que pagar por prescindir de Dani. Mi retirada, mi renuncia” (Puértolas, 2012: 138).

El fracaso tiene indudables relaciones con la compleja cuestión del reconocimiento y a este respecto son muy significativas las reflexiones de Dayana en torno a su ambición, una palabra a la que recurre con frecuencia, pero de la que antes no se atrevía a hablar. ¿Qué significa la ambición artística, qué significa apostar —o no— por una vocación en un ámbito como el del espectáculo (Dayana fue actriz además de cantante), particularmente difícil, sobre todo para las mujeres? En sus diálogos con Esteban Dayana intenta analizar sus sentimientos y actitudes al respecto:

Me he sentido, en el fondo, desligada de todo, aislada, y he atribuido esa sensación a la ambición. Ahora me atrevo a hablar de mi ambición, ahora sé que la ambición lo abarca todo de una forma difusa, como el agua que riega las plantas y penetra en la tierra, humedeciendo las raíces. Allí está la ambición, podría ser, en las raíces, pero ¿quién ve las raíces? A nadie se le ocurre pensar en ellas. Mi ambición no la vio nadie. Todos se creían que no me tomaba en serio nada de lo que hacía, que no me importaba mi carrera

de actriz ni, mucho menos, la de cantante. He sido pudorosa, me ha dado mucho miedo mostrar mi ambición (Puértolas, 2012: 78).

El fragmento incide en la tendencia a minusvalorar la ambición artística en las mujeres, una tendencia de la que a lo mejor y, al menos en parte, Dayana fue víctima, aunque sea difícil hacer el reparto exacto de responsabilidades. El pudor de Dayana con respecto a su ambición pudo haber sido influido por esta misma tendencia. Que nadie haya visto su ambición, que a nadie se le haya ocurrido que su carrera de actriz o cantante habría podido ser sólida y prestigiosa es muy sintomático. En *El segundo sexo* (1949) Simone de Beauvoir alertaba de las trampas de la mera afición para las mujeres que apostaban por el arte, porque este necesitaba perseverancia y hábitos de trabajo (es decir tiempo creativo, lo que se ha negado tradicionalmente a las mujeres). Tal vez con un mayor apoyo Dayana habría apostado a fondo por su trayectoria como cantante, sabemos que tenía de sobra el talento para ello y, muy importante, una vocación auténtica, una percepción muy aguda de este núcleo íntimo que constituye el germen del arte verdadero; en este sentido son muy sutiles y perspicaces sus análisis sobre la voz en la música: “algunas veces la voz se queda separada de la canción y eso produce verdadera angustia, la canción parece estar cada vez más lejos, más separada de la voz, y son inútiles todos los esfuerzos, cuanto más se la persigue más se escapa” (Puértolas, 2012: 79). Dayana conoce la felicidad proporcionada por el arte y puede reflexionar sobre ella: “No hay una felicidad mayor que sentir cómo surge la voz dentro de ti y se transforma y entra en el núcleo de la canción, se pierde en ella, se confunde con ella” (Puértolas, 2012: 79). La inseparabilidad de la voz y la canción es de alguna manera la unión entre la forma y el estilo que defiende Nussbaum (2005: 34) y, sobre todo, es “la razón de mi ambición, incluso de mi vanidad. Nunca he tenido miedo de fallar, siempre he confiado en que la transformación ocurriría. Sabía que ése era mi don” (Puértolas, 2012: 79). Es decir, la ambición de Dayana era la auténtica vocación artística, la del artista —en este caso la artista— que sabe íntimamente dónde reside la epifanía de su arte y cómo convocarla. Además, sigue de algún modo las ideas de la *capacidad negativa* o el *poeta camaleón* de Keats, al darse cuenta de que debe evitar un exceso de personalismo y “desaparecer” en cierta manera: “Mi gran virtud no me pertenecía, no era mía. Consistía precisamente en desaparecer, en eliminarse, y sólo cuando mi voz no era nada conseguía esa belleza especialísima que tenía el poder de conmover” (Puértolas, 2012: 80). Al recordar para Esteban sus amores, su vida con su marido, su pasado de cantante y actriz, su placer de posar (todavía lo hace, le confiesa al joven), Dayana declara: “Ya no sé qué ha sido de ella, de mi ambición. Todo se me complicó, Esteban, me fui debilitando, como la vela encendida que se consume lentamente” (Puértolas, 2012: 200). Este debilitamiento es inseparable de la relación que en *Mi amor en vano* tienen el amor, el conocimiento, el autoconocimiento y la ambición. Harriett Burden, la artista plástica que protagoniza *El mundo deslumbrante* de Siri Hustvedt relaciona su malestar corporal con las ráfagas de infancia, el paso del tiempo y también con lo que llama “la furia de la ambición”, asunto

complejo, lleno de claroscuros y esencial para cualquier artista y no digamos para cualquier mujer artista:

Ahora mismo acaba de invadirme con fuerza un dolor profundo, pero ¿por qué? ¿Es sólo porque me queda mucho menos por delante que lo que he dejado atrás? ¿Es por la niña llamada Harriett que caminaba con la cabeza gacha? ¿Es porque me estoy convirtiendo en una mujer vieja? ¿Es porque la furia de la ambición todavía no me ha abandonado? (Hustvedt, 2014: 179).

Las reflexiones de Lily Briscoe sobre el arte y sobre las relaciones humanas son el motor narrativo de *Al faro*. Con la pintora, afirma Caughie, “Woolf creates her first artist figure to tell the story of her own artwork as well as the story in which her artwork figures” (1991: 374). Lily lleva a cabo una exacta y penetrante reflexión sobre el paso desde la idea a su materialización, una reflexión extrapolable a la propia escritura:

Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment’s flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child (Woolf, 1977: 22-23).

Cualquier persona habituada a la creación literaria o artística sabe que el paso de la idea a la palabra o la imagen es exactamente como adentrarse de niño en un pasillo oscuro. Esta reflexión, atribuida a Lily a través del recurso al estilo indirecto libre, prueba que la vocación de la pintora es una apuesta decidida, pero demuestra también algo más: que su relación con el arte no está exenta de temor (un temor que encontramos también en Dayana) y que este temor abarca tanto el miedo de cualquier artista de no ser capaz de alcanzar el grado de elaboración que se propone como el desasosiego de enfrentarse a circunstancias adversas a la creación y la conciencia frecuente de una supuesta *insuficiencia* o *insignificancia* que debería examinarse con atención³. Aunque no se afirme de manera explícita que esta conciencia intermitente proviene del hecho de ser mujer artista⁴ (en una época que se resiste a reconocer el valor artístico de las mujeres), el retrato en este sentido de Lily contrasta con el del señor Ramsay, por ejemplo, convencido sin fisuras de su propia valía, igual que su protegido Charles Tansley, joven y pobre, pero confiado en sí mismo:

Such she often felt herself struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: “But this is what I see; this is what I see”, and so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her. And it was

³ Recordemos que la misma Woolf señalaba en *Un cuarto propio* que “ya es hora de que se mida el efecto del desaliento en el espíritu del artista” (2017: 70), con especial referencia a las mujeres.

⁴ Para una interesante y detallada reflexión sobre la consideración de la “mujer artista” en las artes plásticas a lo largo de la historia ver Parker y Pollock (2021).

then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance [...] (Woolf, 1977: 23).

Lily Briscoe encarna un modelo femenino muy cercano al de Virginia Woolf, en abierta contraposición con el de la señora Ramsay, por la que sin embargo siente claramente amor y admiración (de la misma manera en la que la escritora sentía amor y admiración por su madre). Lily ama a la señora Ramsay, tal vez con un amor casi filial —sabemos que en *Al faro* Woolf reelabora elementos de su propia biografía⁵ y que su madre Julia Prinsep Stephen, fallecida cuando Virginia tenía trece años y su padre, el erudito y autoritario Stephen Leslie, están en cierto modo en la base de los personajes de la señora y el señor Ramsay—, tal vez con un amor parecido al lésbico, como han indicado por ejemplo Vanita (1997), Weil, que habla de la configuración en la novela de un “campo de visión lésbico” (1997) o Williams, que subraya “Lily’s unfulfilled lesbian longing for this Mrs. Ramsay” (2000: 143). Hussey opina que “as Woolf certainly intended, Lily Briscoe’s paintings have usually been read as analogous to the novel itself, implying on turn that Lily represents Woolf herself” (1995: 42) y Hui avanza que “[Woolf’s] consciousness of feminism may be supposed to express through Lily’s picture” (2013: 73). Lily es una protagonista reflexiva y artista, con una inteligencia perceptiva y analítica muy desarrollada. Lo que me interesa especialmente subrayar es que, de acuerdo con las teorías de Nussbaum, son las emociones en sus cristalizaciones concretas —el amor hacia una persona particular, la señora Ramsay, y el amor hacia el arte en tanto que pintora, no como aficionada— las que matizan y agudizan continuamente su inteligencia. El amor del señor Banks hacia la señora Ramsay se le presenta a Lily como “estimulante” y “exaltante” (Woolf, 2010: 60) porque su contemplación produce en ella tanto el desarrollo del conocimiento psicológico de “otras mentes”, en palabras de Nussbaum (1995), como el avance de su propio arte, beneficiado por la reflexión sobre los demás, que Lily lleva a cabo mientras pinta y piensa en su pintura. La artista pasa la mirada —y el pensamiento— desde el señor Banks a su propio cuadro y tanto la meditación sobre las emociones como la que atañe a su trabajo de pintora están atravesadas por la cavilación sobre las relaciones entre los sexos. La inteligencia de Lily es consciente de que debe enfrentarse no solo a las dificultades propias de cualquier tentativa artística, sino también a la misoginia y el desprecio con los que se trata a la mujer artista, expresados entre otros por el discípulo del señor Ramsay, Charles Tansley:

That people should love like this, that Mr. Banks should feel this for Mrs. Ramsey (she glanced at him musing) was helpful, was exalting. She wiped one brush after another upon a piece of old rag, menially, on purpose. She took shelter from the reverence which covered all women; she felt herself praised. Let him gaze; she would steal a look at her picture.

⁵ Lyndall Gordon define *Al faro* como “la gran novela de Virginia Woolf sobre su infancia” (2017: 53) y Quentin Bell cita una carta de Vanessa, la pintora hermana de la novelista, a Woolf, en la que opina que en el libro se mostraba “un retrato de mamá que se parece más a ella que nada que yo hubiera podido imaginar posible” (2004: 454).

She could have wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. And it would never be seen; never be hung even, and there was Mr. Tansley whispering in her ear, "Women can't paint, women can't write..." (Woolf, 1977: 48).

En los dos párrafos anteriormente citados hay dos referencias claras a la situación de las mujeres. La primera subvierte la patriarcal adscripción de la mujer a las tareas del hogar: Lily limpia "como lo haría una criada" no una casa, sino sus pinceles, su instrumento de trabajo y el símbolo de su independencia artística e intelectual. En este acto de transferencia, profundamente transgresor y liberador, hay también un homenaje manifiesto. Lily reivindica como propia la disciplina del trabajo artístico, fundamental en la configuración de la figura del artista profesional que surge con la bohemia, como estudia Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992). La exigencia de Lily es doble, quiere ser libre como mujer y como pintora, con ideas originales sobre su trabajo y con una clara conciencia, propia de los auténticos artistas, de la dificultad que implica plasmar en el cuadro lo que verdaderamente quiere plasmar.

El flujo de conciencia que presenta los pensamientos de Lily acerca de la señora Ramsay ofrece unas de las reflexiones más profundas y clarividentes de la novela acerca de la relación entre el amor y el conocimiento. Estas reflexiones pertenecen a Lily y se muestran inseparables del acto de pintar y de sus decisiones acerca del cuadro. Es importante subrayar que estas decisiones se producen al mismo tiempo que las meditaciones de Lily sobre la señora Ramsay y el amor que siente por ella. La convergencia de distintas clases de reflexiones conduce al conocimiento que Lily adquiere tanto de la psicología de la señora Ramsay, como de su propia psicología y de una dimensión muy importante de sí misma, la apuesta por el arte. Lily observa a su amiga no solo con amor, también con atención y con los ojos entrenados de una pintora, que percibe detalles visuales a los que atribuye matices psicológicos: "she was unquestionably the loveliest of people (bowed over her book); the best perhaps; but also, different too from the perfect shape which one saw there" (Woolf, 1977: 48-49). El discurrir del pensamiento sigue a la vez dos direcciones, el intento de conocer íntimamente a la señora Ramsay y las dificultades planteadas por el proceso artístico. La señora Ramsay, repasa Lily, abre las ventanas y cierra las puertas. Es decir, necesita a la vez aire fresco (literal y psicológicamente) y proteger su soledad, algo que subraya con insistencia Nussbaum (1995). En esto coincide con Lily, soltera convencida, que reflexiona así sobre sí misma: "she liked to be alone; she liked to be herself; she was not made for that" (Woolf, 1977: 50).

La señora Ramsay supone para Lily Briscoe el desafío de una lectura compleja. Lily, cuya forma de vida es muy diferente de la de su amiga, quiere comprenderla desde el amor y reflexiona sobre varias cuestiones interrelacionadas: la dificultad de expresar con

palabras lo que se lleva en el corazón, la posible o imposible transparencia del lenguaje y los vínculos entre amor y conocimiento. Es básica al respecto la metáfora muy visual de las “celdas de la mente y del corazón” (Woolf, 2010: 63):

Everyone could not be as helter skelter, hand to mouth as she was. But if they knew, could they tell one what they knew? Sitting on the floor with her arms round Mrs. Ramsay’s knees, close as she could get, smiling to think that Mrs. Ramsay would never know the reason of that pressure, she imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out, would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public (Woolf, 1977: 50).

El corazón y la mente serían así habitaciones cerradas, resistentes a la lectura, al desciframiento, ocultas. Aquí podríamos preguntarnos cuál es el límite que las oculta (¿tal vez la piel, puesto que Lily está abrazada a las rodillas de la señora Ramsay, en una postura lo más cercana posible a su cuerpo?) y qué tensión sutil se va construyendo alrededor de uno de los grandes problemas filosóficos humanos, como señala Nussbaum (1995: 731), la posibilidad o la imposibilidad de conocer la mente del otro. En su análisis, Nussbaum repasa un extenso fragmento de las reflexiones de Lily, que, después de constatar la impenetrabilidad de las “celdas de la mente y del corazón” de la señora Ramsay, piensa que solo el “amor” puede conseguir “el acceso a aquellas celdas secretas” (Woolf, 2010: 63), a las “secret chambers” (Woolf, 1977: 50). El conocimiento al que aspira Lily puede lograrse únicamente a través del amor, en una “fusión inextricable” (Woolf, 2010: 63), como revela el avance —sutilísimo y clarividente— de su pensamiento:

What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? or the heart? Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? (Woolf, 1977: 50-51).

Hay muchas cuestiones en este fragmento que necesitan un análisis detallado, análisis que plantearía varias de las interrogantes avanzadas por Nussbaum en sus reflexiones sobre el amor y el conocimiento. El amor que Lily anhela es, evidentemente, un amor fusión, expresado en metáforas espaciales muy visuales, ya que no en vano se trata de los pensamientos de una pintora, de alguien que ve al mismo tiempo que piensa. La única manera de conocer a la señora Ramsay, parece conjeturar su amiga, es pasar a formar parte de su cuerpo y de su interior, habitar su piel y sus pensamientos. El amor de Lily hacia la señora Ramsay puede ser el amor hacia una figura materna (ver Usandizaga, 2018), puede ser un amor lésbico (ver Vanita y Weil, 1997, o Williams, 2000) o una mezcla sutil de ambos. La pintora baraja alternativamente las posibilidades del cuerpo o de la mente para realizar esta fusión e imagina el cerebro y el corazón como “celdas” que

pasarían de ser herméticamente cerradas a encontrarse comunicadas por “intrincados pasadizos” (Woolf, 2010: 63).

Las últimas frases del párrafo ponen el foco en un desplazamiento sutil y fundamental: Lily empieza afirmando que aspira a la unión, no al conocimiento, no al lenguaje sino a la intimidad, para concluir que la intimidad es el conocimiento. Es decir, no anhela la “traducción” o “transcripción” de lo que pudiera haber en el corazón o en la mente de la señora Ramsay, sino la pura intimidad, que sería la mejor fuente de conocimiento:

For it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay's knee (Woolf, 1977: 51).

Así pues, Lily desea “la intimidad misma, que es conocimiento” (Woolf, 2010: 63) y se plantea un problema filosófico y afectivo crucial: ¿cómo es posible acceder a los demás y conocer algo de su mente y su corazón, “How, then, she had asked herself, did one know one thing or another thing about people, sealed as they were?” (Woolf, 1977: 51) La respuesta que se da a sí misma ilustra a través de las metáforas de la abeja y las colmenas que se trata de una cuestión muy compleja y en cierto modo irresoluble:

Only like a bee, drawn by some sweetness or sharpness in the air intangible to touch or taste, one haunted the dome-shaped hive, ranged the wastes of the air over the countries of the world alone, and then haunted the hives with their murmurs and their stirrings; the hives, which were people (Woolf, 1977: 51).

La interpretación de estas metáforas no es nada fácil, pero podemos decir que el conocimiento alcanzable sería, desde luego, incompleto y un poco a tientas. Para Nussbaum, “Lily Briscoe indicates both that knowledge of the mind of another is a profound human wish—it feels as if to have that knowledge would be finally at home, in one's own hive—and, at the same time, that this knowledge is unattainable” (1995: 731). Es decir, el profundo deseo de conocer la mente y el corazón del otro es indisoluble de la dimensión utópica de este conocimiento. Esta doble tensión sería característica, según la filósofa americana, de la primera parte de *Al faro* (no por casualidad titulada “La ventana”), que “depicts, repeatedly, both our epistemological insufficiency toward one another and our unquenchable epistemological longing” (Nussbaum, 1995: 731).

Las reflexiones de Lily a lo largo de la novela van avanzando hacia una idea fundamental: el arte puede tal vez alcanzar de manera duradera la fusión feliz, el conocimiento completo que la vida solo proporciona de manera intermitente, a modo de breves ráfagas o iluminaciones. Por eso sus pensamientos sobre las personas, especialmente sobre la señora Ramsay, se muestran siempre o casi siempre mezclados con sus consideraciones concretas acerca del cuadro en el que está trabajando. Es importante al respecto también que empiece el cuadro con treinta y tres años y lo acabe once años después, tras una larguísima pausa marcada por la muerte de la señora Ramsay.

La trasposición de la señora Ramsay en la pintura, bajo una forma no humana, es asimismo muy significativa. Lo que el señor Bankes llama “aquella forma triangular morada” (Woolf, 2010: 65) tiene que ver con la reflexión anterior de Lily sobre “las colmenas que eran las personas” y con la plasmación visual de esta reflexión, “la forma de una cúpula” (Woolf, 2010: 64) bajo la cual imagina a la señora Ramsay sentada en el sillón de mimbre. Es decir, el triángulo del cuadro deriva de esta cúpula, que a su vez toma cuerpo a partir de la idea y la imagen de las personas como colmenas. Es muy significativo que Woolf, en *Un cuarto propio*, al reflexionar sobre la forma en una obra literaria mencione específicamente la cúpula: “un libro no se hace de frases colocadas una al lado de la otra, sino de frases construidas —si les parece servicial la metáfora— en forma de cúpulas o de arcadas” (2017: 100).

En la primera parte de *Al faro* aparecen reflexiones sobre el cuadro que continuarán once años después, en la última parte, “El faro”. Es muy importante señalar que la realización de Lily como artista es inseparable de sus sentimientos hacia la señora Ramsay, de las reflexiones profundas que hace acerca de estos sentimientos, sentimientos y reflexiones que siguen muchos años después de que la señora Ramsay haya muerto. Aquí hay una clave fundamental: once años después de los acontecimientos de “La ventana”, cuando Lily tiene cuarenta y cuatro años y vuelve a la casa, ya casi en ruinas, de los Ramsay invitada por el señor Ramsay, la pintora puede acabar por fin el cuadro empezado más de diez años atrás solo cuando recuerda a la señora Ramsay y convoca de nuevo reflexiones actuales sobre ella. Es la señora Ramsay la que impulsa el cuadro al principio y el recuerdo de la señora Ramsay, traducido en decisiones pictóricas concretas, el que provoca que Lily termine el cuadro y se construya definitivamente como una artista auténtica, alguien que dedica a la pintura mucho tiempo y un pensamiento a la vez riguroso e inseparable del cuerpo y de la emoción: “For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty). It was one’s body feeling, not one’s mind” (Woolf, 1977: 65). Lily se pregunta: “Could things thrust their hands up and grip one; could the blade cut; the fist grasp?” (Woolf, 1977: 166). Es fundamental la traducción en términos corporales y plásticos que la pintora hace de sus reflexiones, inseparables por otro lado del cuerpo, de la agitación del cuerpo. Uhlmann (2010: 67) sostiene que las ideas de Fry (importante crítico de arte del grupo de Bloomsbury y autor de *Cézanne: un estudio sobre su evolución*) acerca del pintor impresionista y la sensación como pensamiento serán determinantes en Woolf e incide en la importancia fundamental de las palabras *sensible* o *sensibilidad* en *Al faro*. Uhlmann subraya también que las decisiones que la pintora toma acerca de su cuadro la llevan a reflexionar sobre las relaciones humanas, en un trayecto que conduce de la obra a la vida: “The problem of making connections in the work is immediately linked with the problem of making connections in life, connections with other people” (2010: 68). Lily Briscoe ve a la vez el paisaje, el recuerdo de la señora Ramsay, las reflexiones suscitadas por este recuerdo y por el gran amor que siempre sintió hacia la señora Ramsay y, finalmente, ve su cuadro.

Ve que la intimidad amorosa, física y psíquica, es conocimiento: “Who knows what we are, what we feel? Who knows even at the moment of intimacy, this is knowledge?” (Woolf, 1977: 159-160). Las decisiones estrictamente artísticas son inseparables de las ráfagas vitales de iluminación: “She had been looking at the table cloth, and it had flashed upon her that she would move the tree to the middle, and need never marry anybody, and she had felt an enormous exultation” (Woolf, 1977: 163). La última palabra del libro es, de manera muy significativa, “visión”: “She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (Woolf, 1977: 192). La “visión” aquí es la epifanía, corporal y concreta, manifestada en el cuadro, que concentra un sutilísimo y poderoso vínculo entre amor, conocimiento y creación. Es la relación entre “la definición de una identidad femenina nueva” (Usandizaga, 2018: 571), que lleva a cabo Woolf en *Al faro* y la apuesta decidida por la creación artística, sustentada en la inseparabilidad entre cuerpo, amor, pensamiento y emoción.

Si el trabajo artístico de Lily y sus reflexiones acerca de su amor por la señora Ramsay la conducen indudablemente a un profundo conocimiento sobre su propio arte y la condición humana en general, en *Mi amor en vano* encontramos también un proceso parecido, un trayecto hacia el conocimiento y el autoconocimiento inseparable de la meditación acerca de las relaciones con los demás, especialmente las relaciones amorosas. También encontramos en las reflexiones de Dayana una profunda conciencia de la tensión entre lo que podemos alcanzar a saber (de la vida y las otras personas) y lo que permanece oculto o irresuelto. En este sentido Tamara L. Townsend incide en la capacidad de Puértolas “to capture and sustain the tension between the known and the irresolvable” (2014: 2). En la obra de Puértolas, igual que en la de Carmen Martín Gaité, la conversación es un elemento fundamental. Si Lily Briscoe habla sobre todo consigo misma, los personajes femeninos de Puértolas necesitan hablar, necesitan el diálogo y la escucha para ver con más claridad lo que les está sucediendo. Los diálogos de Dayana con Esteban abarcan largos monólogos de la primera, en los que se revela como una mujer en permanente búsqueda artística y vital, algo que comparte con los personajes de Puértolas. Estos personajes son presentados “toujours en quête et, puisqu’ils recherchent quelque chose, ils font des rencontres qui changent leur perception” (Romon, 2016: 5). Las reflexiones de Dayana acerca del amor se mezclan con el avance hacia el conocimiento de los demás y, sobre todo, el autoconocimiento. La vocación artística proporcionó a Dayana una lección de vitalismo a la vez que de producción de ilusiones, como ella le cuenta a Esteban: “Durante mucho tiempo [...] yo vivía a la espera de un acontecimiento extraordinario, como si creyera que el mundo estaba en deuda conmigo” (Puértolas, 2012: 96). Se trata de alguien que puso el amor por encima de todo pero que experimentó también el vértigo y la huida: “Cuando he sabido o imaginado que el amor podía estar cerca, siempre, siempre, recalco, he dado un paso hacia él. Era algo que estaba en mi naturaleza. El amor me parecía lo más importante de todo. Lo sentía así. Pero con

Salvador me pasó todo lo contrario. De Salvador huí” (Puértolas, 2012: 97). Salvador fue uno de los pintores con los que trabajó Dayana como modelo. Sobre la pasión desesperada del amor escribe Soledad Puértolas en *La vida oculta*: “A esas personas que no intuyeron la muerte en la conmoción de la entrega amorosa les faltará la vara de medir, su propia vara de medir, y a lo mejor resulta una carencia importante. Y sí, estamos hablando de emociones, no de inteligencia, no de desenvoltura, ingenio o brillantez” (1994: 147).

Mi amor en vano acaba con la voz envolvente y poderosa de Dayana desplegándose primero desde un reproductor: “La voz que llenaba el cuarto era una voz dolorida pero radiante. A mi lado, Dayana empezó también a cantar. Nunca había dejado de cantar. Nunca había dejado lo que le gustaba de verdad” (Puértolas, 2012: 225). Es sintomático también que se trate de una canción grabada en secreto, una canción que irrumpe en el reproductor y en la propia voz de Dayana igual que una verdad mucho tiempo velada pero presente siempre e inseparable del cuerpo. La novela termina así con un claro acento en el rasgo definitorio de una artista, en este caso una cantante. Lo último que nos queda de Dayana antes de cerrar el libro es su voz, el atributo central de *la artista*. Pero también resuena la melancolía provocada por sus inteligentes, lúcidas y perturbadoras reflexiones.

3. CONCLUSIONES

Mediante el examen de dos ejemplos de la novela de *la artista* de dos literaturas distintas se ha querido analizar tanto la representación de *la artista* como la reflexión, presente en ambos libros, sobre el vínculo entre creación, amor, conocimiento, inteligencia y ambición. Una lectura atenta de *Al faro* y *Mi amor en vano* permite a mi juicio desplegar imaginarios afectivos con varias articulaciones compartidas, de las que sobresale la gran complejidad de las protagonistas en términos artísticos y humanos: Lily y Dayana son mujeres dotadas de mucho talento y de una finísima capacidad de percepción emocional, con una vocación decidida y a la vez no exentas de fragilidad y dudas ni con respecto a sus capacidades artísticas ni por lo que concierne al amor. Un atributo definitorio que permite englobar ambos títulos dentro de la novela de *la artista* es que las vivencias y las reflexiones de las protagonistas ligadas al amor, el conocimiento o la percepción están integradas a una clara apuesta artística. Es verdad que dicha apuesta se asume de manera mucho más tenaz por Lily y con más vacilaciones en el caso de Dayana, cuyas palabras lúcidas sugieren tristeza por la pérdida de la ambición y la conciencia del debilitamiento. Sin embargo, tanto el final de *Al faro* como el de *Mi amor en vano* ponen el acento en la representación evidente del talento artístico, la pintura de Lily Briscoe y la rotunda voz de Dayana, y también en la felicidad que puede dar el arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELL, Q. (2004). *Virginia Woolf*, Marta Pessarrodona (trad.). Barcelona: Debolsillo.

- BOURDIEU, P. (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CALVO SERRALLER, F. (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CAUGHIE, P. (1991). "‘I must settle into a figure’: The Woman Artist in Virginia Woolf’s Writing". En *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*, S. W. Jones (ed.), 371-397. Philadelphia: University of Philadelphia.
- FANG, N. (2018). "Lily Briscoe and her canvas: Kleinian depression in Virginia Woolf’s *To The Lighthouse*". *Emotion, Space and Society* 29, 15-21.
- FRY, R. (2008). *Cézanne: un estudio de su evolución*, P. Lizárraga (trad.). Pamplona: Eunsas.
- GILLESPIE, D. (2010). "Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting". En *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, M. Humm (ed.), 121-139. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GORDON, L. (2017). *Virginia Woolf. Vida de una escritora*, J. Zulaika (trad.). Barcelona: Gatopardo.
- GORING, P. (2012). "The shape of *To the Lighthouse*: Lily Briscoe’s painting and the reader’s vision". *Word & Image* 10.3, 222-229.
- GUBAR, S. (1983) "The Birth of the Artist as Heroine: (Re)production, the *Künstlerroman* Tradution, and the Fiction of Katherine Mansfield". En *The Representation of Women in Fiction*, C. Heilbrun & M. R. Higonnet (eds.), 19-51. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HUI, J. (2013). "Feminism Revealed from Lily’s Picture in *To the Lighthouse*". *Studies in Literature and Language* 7.3, 73-76. Disponible en <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320130703.3924> [29/04/2022].
- HUSSEY, M. (1995). *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work and Critical Reception*. New York: Facts on File.
- HUSTVEDT, S. (2014). *El mundo deslumbrante*, C. Ceriani (trad.). Barcelona: Anagrama.
- JONES, S., ed. (1991). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Philadelphia.
- LESSING, D. (2010). *El cuaderno dorado*, H. Valentí (trad.). Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍN GAITE, C. (2001). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- NUSSBAUM, M. (1995). "The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*". *New Literary History* 26.4, 731-753. Disponible en línea: http://newliteraryhistory.org/articles/26-4-Martha_Nussbaum.pdf [29/04/2022].
- _____. (2005). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, R. Orsi Portalo y J. M. Inarejos Ortiz (trads.). Madrid: Antonio Machado.
- _____. (2015). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, A. Maira (trad.). Barcelona: Paidós.

- POPIC, L. (2016). *Romans de l'Artiste et Valeurs chez Georges Sand*. PhD Dissertation: University of Toronto. Disponible en línea: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic_Lara_201606_PhD_thesis.pdf [29/04/2022].
- PUÉRTOLAS, S. (1993). *La vida oculta*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2012). *Mi amor en vano*. Barcelona: Anagrama.
- ROMON, E. (2016). "Le rôle du hasard dans l'oeuvre de Soledad Puértolas". *Séminaire Almoréal "Encuentros / desencuentros"*, S. Contamina, R. Caplán et A. Puech (orgs.), 1-8. Université du Mans. Disponible en línea: https://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/romon_eugenie_quaina_encuentros-desencuentros.pdf [29/04/2022].
- STEWART, G. (1979). *A New Mythos, The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977*. St. Albans, VT: Eden.
- TOWNSEND, T. (2014). *Memory and Identity in the Narratives of Soledad Puértolas. Constructing the Past and the Self*. Lanham: Lexington Books.
- UHLMANN, A. (2010). "Virginia Woolf and Bloomsbury Aesthetics". En *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, M. Humm (ed.), 58-73. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- USANDIZAGA, A. (2018). "Al faro". En *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita*, J. Llovet (dir.), 561-574. Barcelona: Pasado & Presente.
- VANITA, R. (1997). "Bringing Buried Things to Light: Homoerotic Alliances in *To the Lighthouse*". En *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, E. Barrett & P. Kramer (eds.), 165-179. New York: New York University Press.
- WEIL, L. (1997). "Entering a Lesbian Field of Vision: *To the Lighthouse* and *Between the Acts*". En *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, E. Barrett & P. Kramer (eds.), 241-258. New York: New York University Press.
- WETTLAUER, A. (2011). *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*. Columbus: Ohio State University Press.
- WILLIAMS, L. (2000). *The Artist as Outsider in the Novels of Toni Morrison and Virginia Woolf*. London: Greenwood Press.
- WOOLF, V. (1977). *To the Lighthouse*. London: Grafton.
- ____ (2010). *Al faro*, J. L. López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza.
- ____ (2017). *Un cuarto propio. Tres guineas*, J. L. Borges (trad.). Barcelona: Debolsillo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 26/05/2022

**CUANDO LAS MUJERES TOMARON EL PINCEL.
LECTORAS, EDITORAS Y AUTORAS EN LA CHINA PRE-MODERNA**

**WHEN WOMEN TOOK THE BRUSH.
WOMEN READERS, EDITORS, AND AUTHORS IN PRE-MODERN CHINA**

Alicia RELINQUE ELETA

Universidad de Granada

relinque@ugr.es

Resumen: En China, desde la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.) la escritura se constituirá en una clave de acceso al poder. Este acceso prácticamente estará restringido a los hombres que, en muchas ocasiones, adoptarán una voz poética femenina. El artículo presenta una revisión sobre algunos aspectos de esta usurpación de la voz femenina, mencionando la aparición de algunas escritoras a lo largo de la historia hasta el advenimiento de la dinastía Ming (1387-1644). Mostraremos cómo el discurso filosófico de esta época en torno a la pasión (*qing*) se plasma en *El Pabellón de las Peonías*, del dramaturgo Tang Xianzu (1550-1616). La obra, con una protagonista femenina, tendrá como consecuencia directa, junto a otros factores, la aparición en los siglos XVII y XVIII de un gran número de mujeres lectoras, editoras o autoras, de las que presentamos algunos de sus textos más representativos.

Palabras clave: Voz poética femenina. Pasión (*qing*) en la dinastía Ming. Escritoras en la China pre-moderna. *El Pabellón de las Peonías*.

Abstract: In China, from the Han dynasty (202 BC-220 AD) on, writing became the key to access to power. This access will be practically restricted to men who, frequently, will adopt a feminine poetic voice. The article presents a review of some aspects of this usurpation of the female voice, mentioning the emergence of some women writers throughout the history until the advent of the Ming dynasty (1387-1644). We will show how the philosophical discourse of the time about passion (*qing*) is embodied in *The Peony Pavilion*, by playwright Tang Xianzu (1550-1616). A play with a female protagonist that, together with other factors, resulted in the unprecedented springtime over the course of the 17th and 18th centuries of a huge number of women readers, editors or authors, whose some of the most representative texts are presented in this article.

Keywords: Female poetic voice. Passion (*qing*) in Ming Dynasty. Women writers in pre-modern China. *The Peony Pavilion*.

1. PREÁMBULO

En el prefacio a su *Antología poética de damas de talento de antaño y de hoy* (*Gujin mingyuan shigui*, c. 1600), el crítico Zhong Xin (1574-1624) afirma:

Quienes hoy componen poesía, antes incluso de tomar una hoja de papel, hablan de sus normas y leyes [...] Pero la de las damas de antaño y de hoy nace de la pasión, se enraíza en su naturaleza; ellas no imitan los modelos, no piensan en escuelas. [...] Dejan fluir espontáneamente su melancolía, su elegancia. [...] Con toda su pericia, los hombres no alcanzan ni de lejos a las mujeres (Zhong, 2019: *xu* 1b, 2a, 5b)¹.

Apenas unas pocas líneas, y Zhong Xin nos proporciona ya una serie de datos fundamentales que sirven para comprender la visión de la poesía en el siglo XVII: 1. Cuando se habla de *quienes componen poesía* (*wei shi zhe*), sin más, nos estamos refiriendo a los varones, y solo cuando son *ellas* las que escriben, debe especificarse que es una *mujer* (*furen*) o una *dama* (*yuan*); 2. Los hombres se ajustan a las normas de la métrica, a los modelos de antaño, en lo que parece describirnos cierta disciplina a la hora de abordar la tarea; 3. La poesía de las mujeres nace de la pasión y de su propia naturaleza, fruto de la espontaneidad. Podríamos someter estos presupuestos a diferentes consideraciones; no obstante, teniendo en cuenta, como veremos, el debate que se desatará en la época del crítico en torno a la pasión, su juicio sobre la poesía de las mujeres —o su idealización— es, incontestablemente, positivo. Pero debemos echar la mirada bastante más atrás en el tiempo para comprender cómo fue construyéndose la relación entre las mujeres y la literatura en la larga tradición china.

1.1. Precisiones previas sobre la literatura

En China, el discurso sobre la literatura nace en torno a una antología poética, el *Libro de la Poesía* (*Shijing*), compuesta por trescientos cinco poemas de autoría desconocida y datados entre los siglos XI al VII a.C. Desde el principio, se concibe la poesía —y, por extensión, toda la literatura²—, como la expresión *verdadera*³ de acontecimientos externos o de las intenciones, anhelos, principios éticos y políticos de su autor. Esta consideración de la literatura como *verdad* tendrá dos consecuencias directas: en primer lugar, la identificación de la voz poética, hasta cierto punto, con la biografía del propio

¹ Algunas de las fuentes originales chinas proceden del *Online Digital Archive of Ming Qing Women's Writings*, por lo que para la localización / paginación de los documentos se utiliza la nomenclatura de dicha web. Las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo.

² Debe entenderse un concepto amplio del término *literatura*. En él se incluyen todo tipo de textos poéticos, filosóficos, de normas de etiqueta, tratados históricos, documentos oficiales, etc., teniendo en cuenta que el teatro y la narrativa de ficción no aparecerán hasta bien entrada la dinastía Tang (618-907).

³ Al describir la literatura como *verdad*, en China no se encontrará nunca el recelo que algunos filósofos griegos mostraron hacia la poesía. Aunque ya desde el siglo III nos encontramos con autores como Lu Ji (261-302) que reivindicarán el derecho a la creación completamente *ex novo* en literatura, o lo que es lo mismo, a la identificación de la literatura como ficción, hasta el siglo XVI no se consolidará esta idea.

autor, con una tendencia a considerar reales a los personajes literarios; en segundo, la literatura sirve para conocer y comprender el mundo y, gracias a ello, a gobernarlo.

Hasta tal punto es así que, a partir de la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.), se establecerán diferentes mecanismos para estimular el aprendizaje de la literatura y unas instituciones que van a regular el acceso de quienes la dominan a cargos públicos. Literatura y gobierno quedarán indisolublemente unidos a lo largo de toda la historia dinástica.

1.2. Las cinco relaciones, la voz poética femenina y las mujeres

El concepto *cinco relaciones* (*wu lun*) se refiere a uno de los principios fundamentales de la ortodoxia que regirá el imperio, desde sus inicios en el siglo II a.C., hasta su colapso en 1911. El concepto, elaborado por el filósofo Mencio (372-289 a.C.), parte de la visión de que todos los individuos, como seres sociales, estamos inmersos en cinco relaciones: padre / hijo; soberano / súbdito; esposo / esposa; mayor / menor y la existente entre amigos; ellas son la plasmación de la jerarquía, en la que el primero de los componentes (padre, soberano, esposo...) protege al segundo (hijo, súbdito, esposa), que obedece al primero. Por ello resulta sustancial de cara a cualquier estudio sobre género comprender que cualquiera de los binomios es representativo de todos los demás. Esto implica que, por ejemplo, para hablar de la relación soberano / súbdito, se pueda utilizar la existente entre esposo / esposa, identificando así al súbdito con la esposa. Los consejeros (siempre varones) que se dirigían al soberano a través de la escritura, en muchas ocasiones se ponían a sí mismos en el papel de esposa, adoptando una voz femenina.

Podemos apreciar un ejemplo paradigmático con la figura de Qu Yuan (343-279 a.C.), considerado el primer gran poeta de la literatura china. Su extenso poema *Lamento por la separación* (*Lisao*) ha sido interpretado como un escrito de queja y dolor a su soberano, el rey Huai (r. 328-299 a.C.). A lo largo de la composición, se alternan, como voz poética, la del hombre que desea encontrar a una esposa digna y la de una amada que reprocha a su amado su descuido:

[...] A la belleza interior que me había sido otorgada,
añadí el adorno exterior.
Me cubrí con celinda y aromática angélica,
trencé orquídeas de otoño para mi cinturón. [...]
Por la mañana recogía magnolias en la falda de la montaña,
por la tarde, juncias en el cañaveral. [...]
Reprocho tu insensatez, Alma Fragante,
descuidas el corazón de tus servidores.
Todas esas mujeres que envidian mis cejas delicadas,
entonan cantos infamantes y me llaman “licenciosa” [...] (Tan, 1977: 215-216, 228).

En estos versos, la voz poética comienza presentándose a sí misma como un fiel súbdito dotado de grandes cualidades, unas innatas y otras adquiridas, metaforizadas en

los adornos naturales con que va embelleciéndose para mejor servir a su señor. Pero en un momento determinado, esa voz adopta claramente la postura de una mujer hermosa que despierta el recelo de las otras y que reprocha a esa Alma Fragante (el soberano) su falta de criterio a la hora de juzgar las intenciones de sus mujeres (súbditos).

Este travestismo literario será una práctica habitual, y los escritores se expresarán con frecuencia a través de personajes femeninos, llegando, incluso, a *crear* mujeres o *re-construir* su historia, como vía para revelar sus propias inquietudes y ansiedades.

2. MUJERES Y LITERATURA EN CHINA. UN POCO DE HISTORIA

Para contextualizar la relación de las mujeres con la literatura desde los orígenes hasta la época pre-moderna⁴, repasaremos brevísimamente algunas de las imágenes fundacionales sobre ellas, y mencionaremos a algunas de las pocas mujeres que desde la dinastía Han pasaron a la historia gracias a sus escritos.

El *Libro de la Poesía*, aquella primera antología de poemas, define ya un repertorio de cualidades, actitudes o peligros atribuidos a las mujeres. Nos vamos a detener solo en los dos que han dejado mayor impronta en la literatura y el imaginario colectivo hasta el día de hoy. El primero es el que abre la antología:

Guan guan se llaman los pigargos
entre las rocas del río.
La dulce doncella vive recogida,
perfecta compañera de un gran señor.
Altos y bajos, los malvaviscos,
a derecha e izquierda, la busco.
La dulce doncella vive recogida [...]
Campanas y tambores tocan por ella (Jiang, 1987: 1.2).

Los exégetas del poema lo ensalzaron explicando que la doble onomatopeya con la que se abre se correspondía a la voz de esas aves, los pigargos; la repetición es buscada, pues el primer sonido sería la llamada del macho, y el segundo, la respuesta de la hembra. A ello se añade el recato de la dulce doncella, a la que cuesta encontrar; ello es señal de su modestia y lo que la convierte en la consorte perfecta para el gran señor.

La otra cara de la moneda la tenemos en el poema “Alzar la mirada”:

[...] Los hombres sagaces erigen murallas,
las mujeres sagaces derriban murallas.
Hermosas, sagaces mujeres,
son búhos, son cornejas.
Mujeres de lengua larga,
el camino a la desgracia.
No baja el caos del cielo
nace de sus entrañas [...]

⁴ Con China pre-moderna, nos referimos a las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911).

Gobernar no es cosa de ellas
que dejen de tejer sus tramas. [...] (Jiang, 1987: 7.46).

La imagen de la mujer hermosa que derriba murallas y destruye reinos se repetirá hasta la saciedad en poemas, anécdotas pseudo-históricas y canciones. Se instaurará así una visión dual sobre las mujeres: la mujer recatada, *compañera perfecta*, frente a la beldad peligrosa, el *camino a la desgracia* para hombres y para reinos.

Con la instauración del imperio y, sobre todo, durante la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.), los registros históricos que proliferan reproducen los dos estereotipos a través de diferentes personajes. Pero será en este periodo, precisamente, cuando aparezca la figura más reverenciada y evocada por las mujeres de tiempos posteriores, la historiadora Ban Zhao (c.45-c.120). Hija y hermana de dos importantes historiadores, se le atribuye el haber dado fin a la obra enciclopédica emprendida por ambos, la *Historia de Han* (Han Shu, 111). Compuso poemas, inscripciones, elegías, comentarios, memoriales al trono; estaba versada en astronomía y matemáticas y sirvió como tutora de la familia imperial. Uno de sus trabajos más reconocidos es *Admoniciones para las mujeres* (*Nüjie*, 106), supuestamente compuesto para educar a sus hijas, en el que contribuye a establecer la imagen de la mujer sometida —“Si el esposo no gobierna a su esposa, se quiebran las normas de la autoridad; si una esposa no sirve a su marido, se destruye el orden natural” (Fan, 1988: 2788)—, además de reproducir el estereotipo de la mujer feroz:

La honra del hombre reside en su fuerza, la belleza de la mujer en su debilidad. De aquí el dicho: El hombre al nacer parece un lobo, pero existe el riesgo de que se vuelva débil; una mujer parece un ratón al nacer, pero existe el riesgo de que se vuelva un tigre (Fan, 1988: 2788).

No obstante, se le debe reconocer el haber logrado que se oyera la voz de una mujer en un mundo dominado por varones, y su defensa a ultranza de la educación igualitaria de hijos e hijas:

Educar solo a los hijos y no a las hijas ¿no es ocultar lo que la etiqueta exige a unos y a otras? [...] Según el *Libro de los Ritos*, los hijos deben aprender a leer y escribir a los ocho años y a los quince ser enviados a la escuela; ¿no deberíamos convertirlo en norma general para ellos y ellas? (Fan, 1988: 2788).

Según Birrell (2001: 205) habría que esperar a la aparición de Cai Yan (c.178-c.249) para ver en la literatura china el primer ejemplo de una mujer consciente de su auto-representación. Hija de un importante letrado, versada en poesía y en música, a los 16 años contrae matrimonio con el vástago de una poderosa familia. Tras el fallecimiento de su esposo, en una época de guerras civiles, es capturada por un grupo tribal enemigo y acaba desposada con uno de los líderes de los Xiongnu. Más tarde, en el año 206, el general del ejército chino Cao Cao (155-220) paga por ella un rescate y Cai Yan regresa dejando tras de sí a sus dos hijos. Es tras ese regreso cuando, según algunas fuentes,

compone una serie de poemas narrativos donde relata su trágica vida, el encuentro con un mundo que le es ajeno, o el dolor de la separación de sus hijos. Convertida en verdadera heroína, representante de los valores de la civilización frente a la barbarie, las leyendas sobre ella se multiplicarán y las composiciones que se le atribuyen serán evocadas una y otra vez. Sin embargo, existen dudas más que razonables sobre la autoría real de sus poemas y los recientes estudios descartan que fuera ella verdaderamente quien los hubiera compuesto⁵.

Durante la dinastía Tang (618-907), la edad de oro de la poesía, apenas unas pocas mujeres llegaron a ser reconocidas; entre ellas destacan Li Ye (m. 784), Xue Tao (c. 770-823) y Yu Xuanji (c.840-c.868). Cortesanas las tres, su trato con los letrados que pasaban por la capital para presentarse a los exámenes imperiales les permitió —y probablemente les facilitó— el acceso a la cultura, y fueron elogiadas por sus contemporáneos tanto por su belleza como por sus composiciones.

Por último, ya en la dinastía Song (960-1279), mencionaremos a la única mujer que, durante siglos, ha sido reconocida como *la poeta* de la historia china: Li Qingzhao (1084-c.1155). La posición social privilegiada de su familia, su desgraciada historia personal, pero, sobre todo, su dominio de la poesía la encumbraron al parnaso poético junto a los hombres más importantes de la época como Su Shi (1037-1101), Ouyang Xiu (1007-1072) o Lu You (1125-1209).

Lo que comparten estas figuras femeninas es que no dejan de ser rarezas de su tiempo, mujeres aisladas, mujeres tomadas como contrapuntos decorativos en la historia de la literatura frente al dominio aplastante de los varones. Una historia contada por ellos que, probablemente, no tuvieron interés en conservar las palabras de las que pudieron ser muchas más. Habrá que esperar a la dinastía Ming para que diferentes factores sociales, económicos y culturales intervinieran para permitir que la voz de muchas otras fuera escuchada.

3. LA DINASTÍA MING (1368-1644), EL CULTO A LA PASIÓN Y EL PABELLÓN DE LAS PEONÍAS

La dinastía Ming se caracteriza por ser un largo periodo de paz, tras la reunificación, en 1368, del imperio por parte del emperador Zhu Yuanzhang (1328-1398). En esta época el comercio exterior se desarrolla gracias a las nuevas vías marítimas, y se produce una gran prosperidad económica en torno a la que había sido capital del sur, Nankín, en la cuenca del río Azul. Como consecuencia de todo ello, se asiste a un aumento demográfico que alcanza, por primera vez, la cifra de 150 millones de habitantes. Este periodo de prosperidad y crecimiento generalizados conllevaría, no obstante, profundos cambios en las estructuras sociales y en los discursos filosóficos e intelectuales, al mismo tiempo que las clases sociales se hacían más permeables que nunca. Si a ello se añade un fuerte

⁵ Al respecto, cf. el trabajo de Frankel (1983).

desarrollo de la industria editorial, el caldo de cultivo de nuevas ideas germinará en una serie de intensos debates que acabarán plasmándose en muchas de las obras literarias del momento. En el centro de todos ellos, el que gira en torno a la pasión amorosa (*qing*)⁶, considerada ese “mysterious power that could not be judged by the usual ethical standards” (Huang, 1998: 168), y que muchos han calificado como *culto a la pasión*. El discurso ideológico de la sociedad Ming era el de una ortodoxia confuciana, regida por dos principios básicos: primero, el *rito* (*li*), en el sentido de *propiedad, decoro*, que marcaba todas las relaciones humanas definiendo el ámbito de actuación de las mujeres subordinadas siempre a los varones, y que ponía de manifiesto y consagraba la jerarquía; segundo, el concepto de *razón / principio* (*li*)⁷, la norma que regía la vida de la familia y del imperio, que se imponía a los individuos y determinaba la posición que les era asignada dentro de dicha jerarquía. La irrupción de la noción de *qing* se gestaría a partir de los planteamientos del filósofo Wang Yangming (1472-1529) que elaboró el concepto de *conocimiento innato* (*liangzhi*). Según Santangelo (2017: 361), esta corriente de pensamiento aspiraba a que los individuos pudieran liberarse de las normas y convenciones que se les imponían, para mostrar su verdadera personalidad rechazando la dicotomía entre principios y deseos.

Many scholars were either aware of the limits of the dominant ideology or could not accept it, as it was not sufficient to apply to their reality. The search for a new language for expressing genuine and true emotions, the paradoxical equalisation of madness and foolishness with wisdom, and new perspectives emphasising the role of self were the various ways to seek new values and social relations (Santangelo, 2017: 361).

En el fondo del debate lo que se tejía era la construcción misma de la idea de identidad individual.

En contraste, mientras dicho debate florecía en los círculos intelectuales de los letrados, la posición de las mujeres sufrió un retroceso brutal. Es en este periodo cuando se generaliza la costumbre de vendarle los pies a las mujeres, y cuando se institucionaliza la glorificación de las llamadas mujeres castas (*jiefu*). Esa *castidad* se plasmó en una práctica legislada desde la corte: las mujeres casadas que se suicidaban tras la muerte de su esposo, de su prometido o intentando evitar una violación eran premiadas con la erección de un arco donde se recogían sus nombres, y sus familias, además, recibían un estipendio (Mann, 1997: 23-24).

⁶ El término traducido aquí como *pasión amorosa* (*qing*) significa, en sentido amplio, ‘sentimiento’ —incluyendo cualquier tipo de ellos, desde la alegría a la tristeza, la ira o el temor—. Sin embargo, en este periodo de la historia china se identificará con la idea de *pasión / amor* tanto en su aspecto más idealizado como en el sentido de pulsión sexual. Para un análisis detallado sobre las relaciones entre este concepto y los de naturaleza (*xing*), deseo carnal (*yu*) y razón (*li*), así como de su apropiación por parte de los literatos de la dinastía Ming, cf. el análisis de Huang (1998).

⁷ En chino, las palabras *rito* y *razón* son homófonas, pero no homógrafas, por lo que no existe confusión posible. En cuanto al término *razón* no puede entenderse en el sentido cartesiano. Se podría definir como la propiedad inherente a las cosas que las hace ser tal y como son, su *razón de ser*; en algunos casos llega a identificarse con la idea de lo verdadero frente a lo ilusorio.

En literatura —básicamente, en la narrativa de ficción y el teatro, géneros menores en esta época—, las historias de amor resultaron especialmente adecuadas para presentar el conflicto entre los propios deseos y la imposición de normas; también se ganaban el beneplácito de espectadores y lectores al tiempo que socavaban sutilmente alguno de los principios más férreos de la ideología imperante. Aunque ya habían aparecido en épocas anteriores, será en la dinastía Ming cuando los amores arrebatados irrumpen con furia en medio del debate. Zhang Qi (c.1476-c.1541) definirá *qing* en los siguientes términos en su comentario sobre una obra dramática:

Un hombre sin pasión no llega a ser un hombre, ¿cómo se puede aspirar a serlo? Es la pasión la que lo logra. Utiliza los oídos y los ojos, transforma los principios divinos, olvida la oscuridad y la luz, desdeña el hambre y el frío, alcanza los nueve confines, atraviesa los ocho territorios desolados, traspasa el metal y la piedra, conmueve al Cielo y a la Tierra, guía a todos los seres. Los vivos por ella viven, y por ella los muertos mueren, pero también los muertos pueden por ella vivir y los vivos morir por ella; hasta los muertos podrían no haber muerto, o los vivos olvidarse de vivir, fluye lejos y cerca, ondulante, a borbotones, y en el misterio nadie sabe hasta dónde puede llegar (Zhang, 1980 [1637]: 273).

La obra que comentaba era *El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó*⁸ (*Mudan ting, huan hun ji*, 1598) del dramaturgo Tang Xianzu (1550-1616), que se convertirá en poco tiempo en el mayor manifiesto en favor de esta nueva visión del mundo.

3.1. *El Pabellón de las Peonías*: Du Liniang, la encarnación de la pasión

El año 1598 el dramaturgo Tang Xianzu publica *El Pabellón de las Peonías*, la obra considerada ya en su tiempo el mayor exponente de la literatura en torno a la pasión.

El argumento de la obra es sencillo: una hermosa muchacha, Du Liniang, ve en sueños a un joven del que se enamora y con quien mantiene relaciones. Al despertar, languidece de amor y, después de pintar su propio retrato, muere. Tres años pasan y ella, desde el más allá descubre que su amado existe, por lo que se enfrenta al juez de los infiernos para que le permita regresar al mundo. Mientras tanto, el joven, Liu Mengmei, ha descubierto el retrato e invoca a la beldad en él plasmada. La muchacha, todavía como fantasma, se encuentra en varias ocasiones con él y, más tarde, le pide que desentierre su cuerpo para volver completamente a la vida. Tras su regreso, los jóvenes se desposan, pero deberán arrostrar los peligros de un levantamiento militar y el pertinaz rechazo del padre de la joven. Solo el coraje y la tenacidad de Du Liniang acaban logrando el triunfo de su voluntad.

⁸ La obra es conocida de tres maneras: con ese título completo, solo por la primera parte, *El Pabellón de las Peonías*, o solo por la segunda, *Historia del alma que regresó*. Aquí utilizaremos solo la segunda de las formas.

Tang Xianzu crea a su heroína en torno a tres ejes: la ilusión, representada en el sueño y en su vida como fantasma; la pasión amorosa y la superación de la muerte. La joven Du Liniang, que ha cumplido “dos veces ocho años”, se nos presenta como una muchacha de buena familia, hermosa, educada en los clásicos y con gran amor y reverencia por sus padres, pero, sobre todo, apasionada. Para ella, la lectura aleccionadora del ortodoxo *Libro de la Poesía* produce el efecto inverso al deseado: en lugar de acrecentar su formación moral como hija devota y futura esposa, despierta en ella algunos impulsos inconfesables. En la escena 10, “El sueño interrumpido”, la protagonista se describe a sí misma presa de una pasión incontenible —“Inesperadamente, me arrebató esta pasión primaveral [...] Sumida en la turbación, no consigo de estas pasiones librarme [...] ¿Con quién me encontraré en mis sueños más ardientes? [...] Me consumo en el fuego” (Tang, 1982: 44-45; 2016: 82)—. Frente a su fragilidad inicial, que la lleva a la tumba, aquella misma pasión le proporciona una fortaleza tan arrolladora que logra vencer a la muerte —“Desde las simas de la muerte a la luz corrí, / y hui de las fuentes amarillas⁹ a la vida” (Tang, 1982: 175; 2016: 287)— y enfrentarse a todos los que se oponen a su amor, hasta alcanzar su final feliz.

El dramaturgo dibuja a su personaje femenino desafiando la imagen tradicional de una mujer. En una ocasión, cuando la joven —como fantasma— se presenta ante su amado, este exclama: “Felizmente viniste / sin temor a la sombra de las flores, / sin caer al caminar por el musgo, / sin ceder a los consejos de tus padres / sin errar buscando a este humilde estudiante” (Tang, 1982: 143; 2016: 233). Se enumeran a la contra una serie de cualidades que suelen ser atribuidas a los varones: Du Liniang demuestra valor, pericia, rebeldía y determinación. Ocurre también cuando, tras la muerte de la muchacha, su madre se duele por su ausencia, y dice: “Veo los libros que dejó sin leer, las ramas floridas que dejó sin bordar, sus afeites medio usados, los restos de sus perfumes, sus horquillas abandonadas” (Tang, 1982: 127; 2016: 205). En el repertorio de objetos de la estancia de la joven, se cuelan, en primer lugar, esos “libros que dejó sin leer”, algo no habitual en el tocador de una muchacha.

La postura rebelde de la protagonista, no obstante, no encuentra reflejo en el resto de los personajes femeninos de la historia. Y queda patente, por ejemplo, en una cuestión que se introduce sobre la educación de las hijas. Era una cuestión planteada ya desde Ban Zhao, pero que resurgirá en la dinastía Ming. La postura más tradicional abogaba por que las hijas fueran educadas por otras mujeres, dadas las restricciones que se les imponían para compartir espacios con varones. Sin embargo, en la obra, sorprende el siguiente diálogo entre el padre, Du Bao, y la madre, Dama Zhen, en el que se hacen explícitas sus posturas sobre esta cuestión:

DAMA ZHEN:

—Lo mejor será buscarle una buena tutora.

DU BAO:

⁹ *Fuentes amarillas* (*huanquan*) se refiere al lugar al que van las almas tras la muerte.

—¡Ni hablar! Eso de ninguna manera.

Esta es la residencia de un organismo oficial,
el tutor que contratemos letrado rancio será.

DAMA ZHEN:

—Si es solo una muchacha,

¿qué necesidad tenemos de que se aprenda las *Odas* o el *Libro de los Documentos*¹⁰?

Tan solo debe adquirir algo de conocimiento
sobre el *Libro de los Ritos* que dejó el duque de Zhou.

DU BAO, DAMA ZHEN:

Ella no será tan solo una simple tejedora,
una muchacha de plata, una preciosa doncella.

Emulará a Xie Daoyun, que escribió bellos poemas,
aprenderá de Ban Ji y su tratado de Historia¹¹ (Tang, 1982: 9; 2016: 34).

Como se aprecia, la madre mantiene la postura tradicional frente al padre que, sin embargo, en otras cuestiones se muestra mucho más conservador.

Otro de los personajes femeninos, con el que Tang Xianzu hubiera podido jugar como un elemento subversivo, es el de Dama Yang, un personaje histórico incorporado a la narración. Su nombre era Yang Miaozen (1193-1250), esposa del rebelde Li Quan (m. 1231). De ella cuentan las crónicas históricas que era una gran guerrera y que poseía una gran pericia como jinete y con el arco; antes de conocer al que luego sería su esposo, lideraba unas tropas rebeldes de cien mil hombres. En la obra es representada como una mujer posesiva y feroz —“soy una esposa pantera / que somete a los demonios y con genios se adereza” (Tang, 1982: 217; 2016: 367)—, cruel, y cuya avaricia provocará la caída de sus huestes.

Independientemente de estas cuestiones, *El Pabellón de las Peonías* se convertiría en un éxito inmediatamente después de ver la luz. En pocos años, muchos de sus contemporáneos hicieron revisiones de la obra, y apareció un gran número de secuelas y comentarios. Según Chen (1996: 18-19), el desarrollo de la industria editorial del momento, la posición de Tang Xianzu como autor venerado de su tiempo, además de las redes sociales que funcionaban entre los letrados, permite especular que solo de la primera edición de la obra, ya se podrían haber impreso en torno a los veinte mil ejemplares. Lo que sí sabemos es que durante las primeras cinco décadas desde su aparición la versión original se reeditó al menos diez veces, con otras cinco versiones revisadas. Todo esto sin contar los libretos abreviados que fueron apareciendo para su puesta en escena y las revisiones a su obra que hicieron algunos de sus más respetados contemporáneos, entre ellos Lü Yusheng (1560-¿?), Shen Jing (1563-1610), Zang Maoxun (1550-1620) y Feng Menglong (1574-1646). En palabras de Shen Defu (1578-1642), poeta y amigo de Tang

¹⁰ Las *Odas* se refiere al *Libro de la Poesía*. Este y el *Libro de los Documentos* (*Shujing*) eran los textos fundamentales para la formación del letrado confuciano, mientras que en el *Libro de los Ritos* [de Zhou] (*Zhouli*) aparecían enumeradas las conductas apropiadas para hombres y mujeres, y se estimulaba su estudio entre las jóvenes.

¹¹ Xie Daoyun (s. IV) fue una reconocida poeta, letrada y calígrafa de la dinastía Jin Oriental. Ban Ji era el apelativo de la historiadora Ban Zhao.

Xianzu: “En cuanto *El pabellón de las peonías* vio la luz, se transmitió y recitó en cada hogar” (cit. por Wang, 2016: 180). La obra se representaba, pero, sobre todo, se leía, se comentaba, se compartía.

Algunos investigadores afirman que el éxito de la obra se debió al significativo incremento de la audiencia femenina. Sin embargo, las cifras no apoyan el argumento: durante la dinastía Qing, el índice de alfabetización entre los hombres se encontraba entre el 30 y el 45 %, mientras que entre las mujeres se reducía drásticamente a cifras entre el 2 y el 10 % (Rawski, 1976:140). Sin duda, muchas mujeres leían o asistían a su representación, pero el número de varones que lo hizo fue mucho mayor. Puede que muchos hombres se sintieran atraídos por aquella muchacha, Du Liniang, que, como afirma Ko (1994a: 73), “signifies an enchanting new woman completely at home in the urban culture of her day – educated but natural, sensuous yet respectable, persistent unto death in pursuing her life’s ambition”. Pero es también probable que aquellos hombres vieran en ella la encarnación de su propia insatisfacción, de la ansiedad que les provocaban las transformaciones que estaban viviendo y las presiones a las que todavía se veían sometidos. En una conmovedora escena, la joven ve su reflejo en el espejo y dice, presa de la angustia: “[...] de súbito el espejo / mi rostro a medias refleja; / un respingo y se alborotan las nubes de mi pelo. [...] ¿Acaso alguna vez me mostraré entera?” (Tang, 1982: 43; 2016: 79). Esa desazón por saberse fragmentada, sin ver claramente quién es ella misma, se supera cuando al final logra el triunfo de los propios anhelos, su unión con Liu Mengmei, derrotando a la autoridad representada por su padre, y finalmente declara: “Vuestra hija primero en sueños y luego en el mundo de los demonios escogió” (Tang, 1982: 266; 2016: 467). Una catarsis esperanzadora para afrontar los tiempos revueltos que les tocó vivir a tantos letrados.

3.2. Lectoras y editoras de *El Pabellón de las Peonías*

3.2.1. Las lectoras apasionadas

La recepción que *El Pabellón de las Peonías* tuvo entre el público masculino es indudable, y las cifras lo confirman, pero su repercusión entre el femenino fue también enorme; el hecho es aún más significativo teniendo en cuenta que el acceso de las mujeres a los libros era muy limitado. Señala Ko: “Although captivating males and females alike, [Du Liniang] became the alter ego of her female audience” (1994a: 73). En cualquier caso, y en relación con ellas, lo más importante de la obra fue que desató el entusiasmo por escribir poemas, comentarios, y que hizo aflorar escritos y diálogos entre mujeres.

También se atribuye al personaje de Du Liniang el haber sembrado entre las jóvenes de su tiempo un arrebató similar al que desataría el joven Werther en la Europa de finales del siglo XVIII, llevando a numerosas jóvenes a dejarse morir de amor (Zeitlin 1994: 128). Entre estas jóvenes cultas, apasionadas y desgraciadas, las dos más conocidas son

Xiaoqing y Yu Niang, de las que se desconocen sus fechas de nacimiento o muerte, pero de quienes corrieron historias que el propio Tang Xianzu llegó a conocer.

De Xiaoqing aparecieron a lo largo del siglo XVII diferentes biografías, la más conocida de las cuales se encuentra en el capítulo 14 de *Historia de la Pasión (Qing shi c.1628-1630)*¹². En ella se la describe como la joven concubina de un hombre de Hangzhou, del que se ignora el nombre, que desde los diez años muestra una inteligencia y un dominio de la escritura extraordinarios. Hija de una maestra, aprende a leer y a escribir muy temprano lo que la introduce pronto en los círculos de las más excelsas damas. A los dieciocho años, como señala Widmer, muere víctima de la persecución a la que le sometía la esposa principal, de la separación de su mejor amiga, y del exceso de emoción que le produce la lectura de *El Pabellón de las Peonías* (1992: 112). Supuestamente, habría escrito un comentario sobre la obra que desapareció tras su muerte. Los pocos poemas que se conservan de ella fueron recogidos bajo el título *Manuscritos salvados del fuego (Fenyu cao)*, que posteriormente se incluirían en diversas antologías de las dinastías Ming y Qing¹³.

Yu Niang, otra de las famosas lectoras, corrió una suerte similar a la de Xiaoqing. Se dio a conocer gracias a Zhang Dafu (1554-1630) que compuso una obra de teatro basada en ella. Era una muchacha que amaba profundamente el drama de Tang Xianzu y escribió un denso comentario sobre él en el que, al parecer, explicaba la especial atracción experimentada por las mujeres hacia la obra. Finalizado el comentario murió a la misma edad de la protagonista (Wang, 2016: 187). Tang Xianzu llegó a oír hablar de la muchacha a través de un amigo y, tras conocer su fallecimiento, compuso en su honor dos elegías acompañadas de un pequeño prefacio:

[Yu Niang] era hermosa, inteligente, conocedora de la literatura y no la habían prometido todavía. Amaba tanto *El Pabellón de las Peonías* que escribió su comentario en pequeños caracteres en los márgenes. Confiando sus más íntimos pensamientos a una triste voz, sus anotaciones eran aún más desgarradoras que mi propia obra. Murió a la edad de diecisiete años de pena y angustia (cit. por Chen, 1996: 79-80).

La literatura que estas dos jóvenes generaron al convertirse en protagonistas de poemas, relatos e incluso obras dramáticas provocó que existiera mucha confusión sobre sus biografías y ya algunos contemporáneos del propio Tang dudaron, incluso, de su existencia. Pero como afirma Widmer, independientemente de que fueran reales o no, ambas figuras y sus escritos “drew on a set of historical and emotional circumstances that

¹² *Historia de la Pasión*, atribuida generalmente a Feng Menglong, es una antología de más de ochocientos relatos relacionados con historias centradas en el concepto de *qing*, y procedentes de diferentes fuentes, que abarca narrativas más o menos históricas, desde la dinastía Zhou (ss. XI-III a.C.).

¹³ El título *Manuscritos salvados del fuego* fue habitual para referirse a escritos de mujeres: existen hasta treinta y dos colecciones de poemas con ese título (Widmer, 1992: 132).

made them very real” (Widmer, 1992: 131), y sin duda estimularon en muchas mujeres el afán por dedicarse a la escritura¹⁴.

3.2.2. *Las editoras: hablar con voz propia*

En respuesta a la publicación de la obra, como vimos, proliferaron todo tipo de escritos, ediciones, revisiones y comentarios. De los atribuidos a escritoras que se hayan conservado hay dos que despiertan un gran interés. El primero es publicado en 1693 con el título de *Comentario conjunto de las tres esposas de Wu Wushan sobre El Pabellón de las Peonías, Historia del alma que regreso* (*Wu Wushan san fu he ping Mudan ting huanhun ji*). Wu Wushan (1647-1704), un letrado de Hangzhou, explica en el prefacio al comentario que su familia lo había prometido a una muchacha llamada Chen Tong (m. 1665) que falleció antes incluso de que se conocieran. Entre sus pertenencias, Wu encontró una edición del primer volumen de *El Pabellón* anotada y la conservó. Más tarde, contrajo matrimonio con una joven poeta, Tan Ze (m. 1674), también admiradora del drama, y que decide continuar la tarea iniciada por Chen Tong. Tras el fallecimiento de Tan, Wu contrae de nuevo matrimonio con una joven, Qian Yi (1671-¿?) cuya educación literaria confía a su prima, y que retomará la tarea de sus antecesoras (Zeitlin 1994: 133-35). Como explica Zeitlin (1994: 136), el resultado del trabajo de las tres mujeres es un estudio que muestra una excepcional erudición: hace una revisión exhaustiva de toda la obra, atribuyendo correctamente la multitud de versos que aparecen en ella a los autores de la dinastía Tang, explica términos y alusiones oscuros, y establece relaciones intertextuales con una multiplicidad de otras obras; a todo ello se añaden comentarios personales sobre aspectos concretos del drama. Un buen ejemplo es el siguiente, anotado en la escena 53, cuando el joven Liu Mengmei es apaleado por el padre de Du Liniang por haber confesado que había abierto su tumba. Nos dice Tan:

Lo extraordinario de esta historia no es tanto Liniang, como el estudiante Liu. No faltan en este mundo mujeres enfebrecidas por una ensoñación semejante a la de Du Liniang que mueren, pero ellas no regresan a la vida. Sin embargo, el estudiante Liu admiró a la muchacha del retrato, la invocó, la adoró; mantuvo relaciones con su fantasma apasionado; la creyó, sin dudar, un ser de carne y hueso; conspiró con la hermana Roca para abrir su ataúd, portó su cadáver sin sentir horror; partió a Huaiyang y sufrió amarguras por conocer a su suegro, padeció un sinfín de calamidades y todo sin lamentarse. ¡Es verdaderamente extraordinario! (Tang *et al.*, 1693: 80b [20/02/2022]).

En sus palabras podemos observar la nueva y aguda perspectiva de la comentarista: comienza cuestionando, en cierta medida, las historias de esas muchachas que se dejaban llevar por amor, señalando la obviedad del hecho de que ellas, al contrario que Du Liniang, no regresaban a la vida. Después desplaza el punto de mira desde la joven

¹⁴ Sucede exactamente lo mismo con el poeta que mencionamos al principio del artículo, Qu Yuan, considerado el padre de la poesía, del que una parte de estudiosos pone en duda su existencia, lo que no es óbice para que su figura haya tenido una influencia sustancial en toda la historia de la literatura en China.

protagonista al personaje masculino, haciendo una serie de afirmaciones que finalizan con una exclamación final —¿incrédula?— sobre su comportamiento.

Desde su aparición, el *Comentario de las tres esposas* se convirtió en un material imprescindible para los estudiosos, se ha seguido reeditando, y aún hoy sigue mostrándose fecundo para nuevos acercamientos a la obra original.

El otro comentario digno de mención es el titulado *El Pabellón de las Peonías del hombre de talento* (*Caizi Mudanting*, 1720s¿?) y corrió una suerte diferente al anterior, pues existen noticias de que fue reeditado solo en dos ocasiones¹⁵ para terminar siendo prohibido y que se ordenara la destrucción de los ejemplares existentes. Según Chen (1996:179) actualmente solo se conservan dos ejemplares de la edición original. La elaboración de este comentario —“the rarest and most unconventional” (Wei, 2006: 741)— se atribuye según algunas investigadoras (Wei, 2006: 744; West, 2006: 2) al matrimonio compuesto por la poeta Cheng Qiong (c.1695-c.1719) y su esposo Wu Zhensheng (1695-1769), mientras que según otras (Ko, 1994a: 89-90; Chen, 199: 179) sería obra exclusiva de ella. Independientemente del debate en torno a su autoría, lo importante es que, por primera vez, el prefacio, firmado por Abang (pseudónimo de Cheng Qiong), hace explícito que ese trabajo está destinado a otras mujeres:

Quienes escriben libros albergan sus propias intenciones. La nieta del censor en jefe Wen, Liangqing, al ver que su suegra, dama Han, disfrutaba leyendo, escribió para ella *Relato de Qi del Norte* [*Bei Qi yanyi*]. Lamento que mi vida vaya a durar apenas un instante, y no voy a poder relacionarme con damas de tiempos venideros. Es por ello por lo que voy a emular a esa dulce nuera que tomó el pincel para entretener a su suegra. La hija de Peng Xiuyi era aficionada al vino y formó una sociedad de mujeres en la que discutían sobre el arte de gobernar. Hubiera querido ser una más de esas compañeras desinhibidas que, copa en mano, disfrutaban gozosas (Wei y Jiang, 2004: vi).

Destacan algunas ideas muy claras: presentarse a sí misma como continuadora de una tradición de mujeres escritoras; mostrar la literatura como una forma de comunicarse con otras mujeres; y la consideración de la literatura como entretenimiento más que como actividad solemne. No existen datos sobre quienes son las personas mencionadas ni hay noticia de ese *Relato de Qi del Norte*, pero el hecho de que hable ya de una sociedad de mujeres, como las que comenzaron a proliferar en el periodo, que son aficionadas al vino y discuten el arte de gobernar, es señal de cierta socarronería que culmina con la evocación de ese grupo de compañeras desinhibidas disfrutando copa en mano.

Lo que convierte a este comentario en excepcional es, en primer lugar, su enorme extensión pues va mucho más allá de una pura anotación del texto; incorpora, además de esta, una serie de anexos sobre otros dramas, colecciones de poemas, novelas e incluso un tratado bibliográfico, aderezado con comentarios que demuestran una vastísima

¹⁵ En 1762 fue reeditado con el título de *El Pabellón de las Peonías anotado* (*Jianzhu Mudan ting*); de nuevo lo fue en 1808, esta vez como *El drama del Pabellón de las Peonías* (*Mudan ting chuanqi*) (Wei, 2006: 741).

cultura por parte de la autora¹⁶. Por otro lado, realiza una lectura en clave erótica de toda la obra, interpretando prácticamente cada situación como un juego metafórico en el que se hacen explícitas referencias a los órganos genitales o a las relaciones sexuales. Tomemos a modo de ejemplo los versos con los que se inicia la escena 24 en la que el joven Liu Mengmei yace enfermo en una ermita, exhausto por un viaje:

¿Quién ansía la primavera sino yo?
No dejo de preguntar por ella en el camino.
El viento ha rasgado mi túnica morada,
mi saya roja la lluvia en gualda ha convertido.
Hoy es un día despejado y tibio,
soleo mis ropas, mas restos de nubes aún las amenazan (Tang, 1982: 124; 2016: 199).

Dice el comentario: “‘¿Quién ansía la primavera sino yo?’ alude a los genitales del hombre. ‘Mi túnica morada’ sugiere el color de los genitales de hombres y mujeres. ‘Mis ropas’ es una metáfora por los genitales femeninos. ‘Nubes’ se refiere al semen” (Wei y Jiang, 2004: 354). El comentario está redactado con un tono burlón, lleno de expresiones coloquiales —“‘Mi curva delantera se ahonda y se hunde’ Si no se refiere a los genitales del hombre, ¿a qué se va a referir? [...] ‘Vago de este a oeste, fatigoso es el camino’ Es una burla por lo pequeño de los genitales del hombre y lo grande de los de la mujer” (Wei y Jiang, 2004: 195)—, que nos hacen pensar en el aquel *disfrutar gozosas* de las *compañeras desinhibidas* mencionadas en el prefacio.

En resumen, lo más sorprendente de este comentario es observar cómo una mujer se apropia de un lenguaje que la ética social consideraba en aquellos tiempos solo aceptable en boca de los varones, para dar lectura, de forma inteligente y burlona, al texto por excelencia sobre la pasión amorosa.

4. MUJERES JUNTO A MUJERES. ESCRITORAS Y SOCIEDADES POÉTICAS DE MUJERES

La combinación de los factores que hemos ido viendo —la mercantilización de la sociedad y la literatura, la aparición de ese éxito editorial que fue *El Pabellón de las Peonías*, y la celebración en torno al discurso sobre la pasión, véase, la revalorización de los deseos individuales— tendría como resultado una ebullición de los círculos literarios que se puso de manifiesto también en la aparición de sociedades poéticas formadas por mujeres. La interdicción del contacto entre hombres y mujeres que no pertenecieran a un círculo familiar imponía que los encuentros se realizaran solo entre aquellas que estaban relacionadas entre sí de un modo u otro. Con el tiempo, sin embargo, estos círculos pudieron ampliarse, aunque en algunas ocasiones el contacto fue sencillamente epistolar. Junto a estas agrupaciones de mujeres, vemos una verdadera explosión de publicaciones de antologías poéticas de mujeres. En apenas tres años, aparecieron las dos primeras:

¹⁶ Sobre el contenido en concreto, cf. Wei (2006: 741 y ss.).

*Nueva edición de los pinceles de mango rojo*¹⁷ (*Tongguan xinbian*, 1554) de Zhang Zhixiang (1507-1587), e *Historia de mujeres poetas en catorce volúmenes* (*Shinü shi shisi juan*, 1557), editada por Tian Yiheng (1524-c. 1574). Desde ese momento, y hasta finales de la dinastía Qing aparecerán más de tres mil, una cifra sorprendente si se compara con las escasísimas que se habían publicado antes (Chang, 1997b: 147). De aquellas sociedades, sin duda, la más temprana y muy reconocida por el talento de sus integrantes fue la Sociedad poética del Jardín de los Bananos (*Jiaoyuan shishe*).

La Sociedad poética del Jardín de los Bananos fue una de las primeras sociedades literarias públicas fundada por una mujer y dirigida a mujeres. Se atribuye a la poeta Gu Zhiqiong (fl. s. XVII) el haber reunido a un grupo de mujeres dedicadas a la literatura, la pintura y la caligrafía, que entre finales de la década los 60 y mediados de la de los 80 del siglo XVII fueron reconocidas en la ciudad de Hangzhou como parte del paisaje cultural de la ciudad¹⁸. Ko afirma que las dos características del término *sociedad pública* implicaba la fama de sus componentes y su visibilidad: “Contrary to Confucian precepts prescribing anonymity, quietude, and domesticity, the public presence of these woman poets by no means detracted from their social standing and respectability” (1994a: 234).

La inspiradora del grupo, aun sin haber pertenecido nunca al mismo, fue la poeta Gu Ruopu (1592-c.1681), considerada una de las mujeres más importantes de su época y cuyo talento literario se comparó con el de figuras como Du Fu (712-770) o Han Yu (768-824). Contrajo matrimonio con Huang Maowu (1590-1619) cuya familia mantenía estrechos lazos de amistad con el dramaturgo Tang Xianzu. Sus posiciones sobre la importancia de las mujeres en la sociedad se pondrían pronto de manifiesto cuando, tras la muerte de su marido, decide asumir la educación de sus hijos:

[Mi esposo] murió. Lloré mucho tiempo sobre su féretro deseando la muerte. ¿Cómo iba a poder seguir viviendo? ¿Cómo volver a componer poemas nacidos de los sentimientos, que borden la belleza? Fue solo la inquietud por mis hijos por lo que descarté el casto suicidio, que hubiera sido lo fácil, y en su lugar seguí el camino amargo de la existencia de una viuda. No me quedó sino seguir el ejemplo de las mujeres de antaño y educar a mis hijos hasta la edad adulta (Gu, 2019a: *zixu* 1b-2a [10/02/22]).

En una sociedad que estimulaba el suicidio de las viudas, esta declaración compungida puede verse como la reivindicación de la propia existencia. Si bien es cierto que lo hace justificando su papel de madre, es decir, asumiendo la tarea que les estaba encomendada a las mujeres, también lo es que se presenta como educadora de sus hijos, cuando estos podrían haber sido educados por la familia paterna de haber seguido la vía de la *esposa casta* que parte a la tumba en pos de su marido. Su actitud, quedará, además,

¹⁷ *Mango rojo (tongguan)* es una metonimia para referirse a los escritos de mujeres. Nace del poema “Mujer tranquila” del *Libro de la Poesía* donde aparecen los versos: “Recatada muchacha hermosa, me regaló un pincel de mango rojo. Rojo mango resplandeciente, recuerdo su belleza y gozo” (Jiang, 1987: 2.31).

¹⁸ Para un estudio detallado sobre la Sociedad, las poetas que la compusieron y su significado en la Hangzhou del siglo XVII, cf. Berg (2007) y Berg, ed. (2007).

reafirmada por los versos de un poema escrito a modo de burla donde justifica la elección de un tutor para la educación de sus hijas:

[...] Una anciana me recriminó por aquello:
 “No sigues la vía de la esposa sincera y entregada,
 reclutando maestros para educar a tus hijas.
 Si a la fama aspiraran
 sus quehaceres cotidianos dejarían
 empeñadas tan solo en recitar y leer [...]” (Gu, 2019b: 2.2a [10/02/22]).

Gu Ruopu, tía paterna de Gu Zhiqiong, apoyó a la Sociedad acogiendo las reuniones en su propia casa y publicando o comentando ediciones de poemas de las componentes del grupo.

Desde un punto de vista formal, la producción de estas mujeres seguía las convenciones poéticas del momento —a pesar de lo que vimos que afirmaba Zhong Xin—, y temáticamente también encontramos cuestiones similares: descripciones de paisajes, recuerdos de momentos históricos del pasado. Además, aparece recurrentemente un diálogo con sus compañeras escritoras, del pasado y del presente, probablemente en un intento de crear, como vimos en el caso de Cheng Qiong, una propia genealogía de mujeres escritoras, e incluso descripciones de sus propias actividades. Uno de los más conocidos poemas de Qian Fenglun (1644-1703), nieta de Gu Ruopu, es *Celebración de un día de invierno en la residencia de Chai Jixian* donde describe el encuentro de las compañeras:

Anuncian el final del año las estrellas,
 y un gélido cielo, con su aire desolado;
 blanquean las flores, las plantas en la escarcha,
 funde el sol de la mañana las gotas de rocío.
 Gozoso nuestro encuentro, todas, corazón sencillo,
 juntas nos sentamos, iris y orquídeas en la estancia.
 Despierta la brisa de primavera las risas, las charlas;
 escribimos con placidez y sutileza, dibujamos.
 Libros de pintura revueltos por doquier,
 sobre la mesa de tejo las cítaras descansan.
 Parten los pájaros, quedan las galerías en calma,
 cubren los visillos las nubes de sombras oscuras.
 Vivimos retiradas, lejos del polvo y el ruido,
 mas vuelan nuestras mentes liberadas de ataduras.
 El tiempo se escapa cual veloz lanzadera,
 y temo el rápido final de esta reunión feliz.
 Llega el vino, despiertan las canciones,
 plétóricas, al fin, de virtud tan magna (Qian, 2019: 2.18a).

El poema presenta con elegancia el paralelismo entre ese frío día de invierno, que va calentándose gracias al sol de la mañana, con esa reunión feliz entre damas de *corazón sencillo*, una cualidad apreciada en la mujer modesta, que, justamente contraviniéndola,

rien, charlan y se olvidan del orden. La melancolía de esas *nubes de sombras oscuras* parece atenazar su ánimo, quizá por el encierro impuesto —“vivimos retiradas, lejos del polvo y el ruido”— del que solo pueden escapar con sus mentes. El momento del gozo es efímero y para olvidar su pesar llegan al final el vino y las canciones.

Este tipo de sociedades siguieron apareciendo durante el siglo XVIII, y en algunos casos ilustres, personajes importantes hicieron alarde de su patronazgo de mujeres escritoras. Fue el caso de Ren Zhaolin (fl. 1776-1823) que reunió en la ciudad de Suzhou a diez pupilas conocidas como *Las diez poetisas de Wuzhong* (*Wuzhong shizi*) o *El club poético del Arroyo Transparente* (*Qingxi yinshe*). Otro de los más célebres fue el grupo de Yuan Mei (1716-1798) el más iconoclasta de los autores de la dinastía Qing, que llegó a contar con hasta ochenta discípulas, conocidas como *Las discípulas del Jardín Sui* (*Suiyuan dizi*), algunas de ellas célebres por ser grandes escritoras, historiadoras, calígrafas o pintoras como Qu Bingyun (1767-1810), Xi Peilan (1760-c. 1820), Sun Yunfeng (1764-1814) o la gran historiadora Luo Qilan (1755-1813), mujeres, todas ellas que merecen un capítulo aparte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERG, D. (2007). “Negotiating Gentility: The Banana Garden Poetry Club in Seventeenth-Century China”. En *The Quest for Gentility in China. Negotiations beyond gender and class*, D. Berg & C. Starr (eds.), 73-93. London / New York: Routledge.
- _____. (2013). *Women and the Literary World in Early Modern China, 1580-1700*. London / New York: Routledge.
- BERG, D., ed. (2007). *Reading China. Fiction, History and the Dynamics of Discourse. Essays in Honour of Professor Glen Dudbridge*. Leiden / Boston: Brill.
- BIRRELL, A. (2001). “Women in Literature”. En *The Columbia History of Chinese Literature*, V. H. Mair (ed.), 194-219. New York: Columbia University Press.
- CHANG, K. S. (1997a). “Ming-Qing Women Poets and the Notions of ‘Talent’ and ‘Morality’”. En *Culture & State in Chinese History: Conventions, Accommodations, and Critiques*, R. B. Wong & P. Yu (eds.), 236-258. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (1997b). “Ming and Qing Anthologies of Women’s Poetry and Their Selection Strategies”. En *Writing Women in Late Imperial China*, E. Widmer & K. S. Chang (eds.), 147-170. Stanford: Stanford University Press.
- CHANG, K. S. & SAUSSY, H. (2000). *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford University Press.
- CHEN, J. C. (2016). *Representing Talented Women in Eighteenth-Century Chinese Painting.: Thirteen Female Disciples Seeking Instruction at the Lake Pavilion*. PhD: University of Kansas.

- CHEN, J. M. (1996). *The Dream World of Love-Sick Maidens: A Study of Women's Responses to The Peony Pavilion (1598-1795)*. PhD Dissertation: University of California.
- CHEN, L. S. (2007). "Research on the issue of 'evil' in Wang Yangming's thought". *Frontiers of Philosophy in China* 2.2, 172-187.
- FALASHI, I. (2014). "Tang Xianzu, The Peony Pavilion, and Qing". En *Passion, Romance, and Qing: The World of Emotions and States of Mind in Peony Pavilion*, T. Tan & P. Santangelo (eds), 1-43. Leiden: Brill.
- FAN, Y. (1984 [445]). *Hou Hanshu [Historia de Han Posterior]*, v. 10. Beijing: Zhonghua Shuju.
- FONG, G. S. & WIDMER, E., eds. (2010). *The Inner Quarters and Beyond. Women Writers from Ming through Qing*. Leiden: Brill.
- FRANKEL, H. H. (1983). "Cai Yan and the Poems Attributed to Her". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 5.1/2, 133-156.
- GU, RP. (2019 [c.1651]). *Woyu xuangao xu* [Prefacio a Apuntes en el Estudio Durmiente bajo la luna]. *Online Digital Archive of Ming Qing Women's Writings*. <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=27962&language=ch> [10/02/22].
- _____. (2019b [c.1651]). *Yanshixun nü huoyou fengzhe gu zuo jiechao* [Explicación burlesca a quien me recrimina contratar un tutor para mis hijas]. *Online Digital Archive of Ming Qing Women's Writings*. <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=28005&language=ch> [10/02/22].
- HUANG, M. W. (1998). "Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of *Qing* in Ming-Qing Literature". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 20, 153-184.
- IDEMA, W. & GRANT, B. (2004). *The Red Brush. Writing Women of Imperial China*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- JIANG, Y. X., ed. (1987). *Shijing yizhu* [Libro de la Poesía traducido y anotado]. Taipei: Ming Wen.
- KO, D. (1994a). *Teachers of the Inner Chambers. Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (1994b). "Lady-Scholars at the Door: The Practice of Gender Relations in Eighteenth-Century Suzhou". En *Boundaries in China*, J. Hay (ed.), 198-216. London: Reaktion Books.
- LEE, L.X. H. & WILLES, S. (2014). *Biographical Dictionary of Chinese Women: Tang Through Ming, 618-1644*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- LIN, ZH. (2018). *Self-representation and female agency in Qing China: genteel women's writings on their everyday practices in the inner quarters*. PhD Dissertation: Hong Kong Baptist University.

- MANN, S. (1997). *Precious Records. Women in China's Long Eighteenth Century*. Stanford: Stanford University Press.
- QIAN, FL. (2019 [c.1651]). *Dongri yan Chai Jingyi zhai* [Celebración un día de invierno en la residencia de Chai Jingyi]. *Online Digital Archive of Ming Qing Women's Writings*. <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=17441&language=ch> [10/02/22].
- RAWSKI, E.S. (1979). *Education and Popular Literacy in Ch'ing China*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- RELINQUE ELETA, A. (2016). "Introducción". En *El Pabellón de las Peonías o Historia del alma que regresó*, Tang XZ, 9-18. Madrid: Trotta.
- ROBERTSON, M. (1992). "Voicing the Feminine: Constructions of the Gendered Subject in Lyric Poetry by Women of Medieval and Late Imperial China". *Late Imperial China* 13.1, 63-110.
- SANTANGELO, P. (2003). *Sentimental Education in Chinese History: An Interdisciplinary Textual Research on Ming and Qing Sources*. Leiden: Brill.
- ____ (2017). "The Literati's Polyphonic Answers to Social Changes in Late Imperial China". *Frontiers of History in China* 12.3, 357-432.
- TAN, JF., ed. (1977). *Qu fu xin pian* [Nueva edición de los poemas de Qu Yuan]. Beijing: Zhonghua Shuju.
- TANG, XZ. (1982 [1658]). *Mudan ting* [El Pabellón de las Peonías]. Beijing: Renmin Wenxue.
- ____ (2016 [1658]). *El Pabellón de las Peonías o Historia del alma que regresó*, A. Relinque Eleta (trad.). Madrid: Trotta.
- TANG, XZ.; ZHUAN et al. (1693). *Wu Wushan san fu he ping Mudanting huanhunji: erjuan* [Comentario conjunto sobre *El Pabellón de las Peonías, Historia del alma que regresó de las Tres Esposas de Wu Wushan*, vol II]. [China, editor no identificado, Qing Kangxi 33 nian]. www.loc.gov/item/2012402843 [20/01/2022].
- WANG, SP. (2016). "Revising Peony Pavilion: Audience reception in presenting Tang Xianzu's texts". En *1616. Shakespeare and Tang Xianzu's China*, T. Tan et al. (eds.), 180-193. London / Oxford / New York / New Delhi / Sidney: Bloomsbury.
- WEI, H. (2006). "How Dangerous can the Peony Be? Textual Space, Caizi Mudan Ting, and Naturalizing the Erotic". *The Journal of Asian Studies* 65.4, 741-762.
- WEI, H. & JIANG, J.R., eds. (2004 [1720s?]). *Caizi Mudan Ting*. Taipei: Taiwan Xuesheng.
- WIDMER, E. (1992). "Xiaoqing's Literary Legacy and the Place of the Woman Writer in Late Imperial China". *Late Imperial China* 13.1, 115-155.
- ____ (2006). *The Beauty and the Book. Women and Fiction in Nineteenth-Century China*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- WIDMER, E. & CHANG, K. S., eds. (1997). *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press.

- ZEITLIN, J. T. (1994). "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54.1, 127-179.
- ZHANG, Q. (1980 [1637]). "Hengqu chentan" [Charlas mundanas sobre melodías acompasadas]. En *Zhongguo gudai xiqu lunzhu jicheng (Theoretical Works Series of Chinese Classical Zaju and Qu)*, Zhongguo xiqu yanjiu yuan (ed.), 270-274. Beijing: Zhongguo xiju.
- ZHONG, X., ed. (2019 [c.1600]). *Gujin mingyuan shigui* [Antología poética de damas de talento de antaño y de hoy]. *Online Digital Archive of Ming Qing Women's Writings*. <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=30857&language=ch> [10/02/22].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 25/05/2022

**LA NOVELA DE LA ARTISTA Y EL RECUERDO: LOS CASOS
DE ARTEMISIA DE ANNA BANTI, *EL CUADERNO DORADO*
DE DORIS LESSING Y *ORACIONES EN ESPIRAL* DE DANIELA HODROVÁ**

THE NOVEL OF THE WOMAN-ARTIST AND MEMORY:
CASE STUDIES FROM ANNA BANTI'S *ARTEMISIA*, DORIS LESSING'S
THE GOLDEN NOTEBOOK AND DANIELA HODROVÁ'S *SPIRAL SENTENCES*

María del Pilar PEÑA-MOLINA

Universidad de Granada

mpm@ugr.es

Resumen: Este artículo estudia la consideración de la obra de arte como forma de rescate. Para ello, estudia el papel del recuerdo en la novela de *la* artista, protagonizada por la mujer artista y escrita también por mujeres, en este caso, desde el enfoque aportado por los estudios del trauma. Se han tomado tres casos de estudio de la narrativa contemporánea pertenecientes a tres tradiciones distintas: literatura italiana, inglesa y checa. En primer lugar, el artículo realiza un estudio de la novela como reescritura de la historia. En segundo lugar, analiza el papel que tiene el recuerdo en la novela de la artista. Todo esto, junto con el enfoque otorgado por los estudios del trauma, permite vincular la obra de arte con la sanación del trauma.

Palabras clave: Trauma. Autobiografía. Autoficción. Memoria. Anna Banti. Doris Lessing. Daniela Hodrová.

Abstract: This paper studies the consideration of the work or art as a means of rescue. So as to do that, it studies the role that memory plays in the woman-artist novel, starred by women-artists and written, in this case, also by women, from the approach of trauma studies. Three case studies from contemporary fiction, each from a different tradition: Italian, English and Czech literature. First of all, it performs a study of the novel as a rewriting of history. Second, it analyzes the role memory plays in the woman-artist novel. These two tasks, alongside trauma studies, allows to think of the work of art as the healing of trauma.

Keywords: Trauma. Autobiography. Self-fiction. Memory. Anna Banti. Doris Lessing. Daniela Hodrová.

“A las mujeres a menudo las borran
del recuerdo, y luego de la historia”

Dentro de mí, Doris Lessing

En este artículo se centrará la atención en el empleo del recuerdo en la novela de la artista. La novela de artista o *roman d'artiste* es aquella que está “protagonizada por el artista y su obra” (Gruia, 2021: 98). Se matiza el género de la palabra artista porque se presta especial atención a la artista, esto es, como mujer. Se realizará el análisis de tres obras escritas por autoras europeas que rinden tributo a mujeres artistas o están protagonizadas por ellas, en las que el recuerdo se usa para reescribir la historia de las protagonistas de estas.

En primer lugar, la novela *Artemisia* (1947) de Anna Banti (1895-1985), en la que la florentina compone un relato sobre la vida de la artista barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654), en una obra que huye de los márgenes tradicionales de la novela histórica, y que diluye los límites entre novela histórica, (auto)biografía y ficción. Para ello, se sirve de la narración en dos planos temporales distintos que convergen en un diálogo entre ambas voces: de una parte, la voz de Artemisia en el *seicento*, que nos narra sus dificultades para labrarse un futuro; de otra, la voz de la narradora, que intenta reescribir su obra sobre la artista, perdida durante los bombardeos de la guerra.

Cronológicamente, sigue *El cuaderno dorado* (1962) escrito por Doris Lessing (1919-2013). En esta obra, asistimos a una crisis de creatividad de la escritora Anna Wulf, que decide compartimentar su vida en una serie de diarios o cuadernos: el negro, sobre su experiencia en Rodesia del Sur; el rojo, sobre su militancia en el Partido Comunista; el amarillo, una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor; azul, su diario personal. Son secciones que se superponen unas a otras y que no son lineales, y a través de ellas la protagonista consigue reescribir su historia y comenzar un quinto cuaderno, el dorado, un nuevo y ambicioso proyecto de novela. Entre las secciones de los diarios, se inserta la narración de los capítulos titulados “Mujeres libres”, que narran el presente de la voz narradora.

Cierra esta particular trilogía la escritora checa Daniela Hodrová (1946), que en su obra *Točité věty (Oraciones en espiral)* (2015), realiza una novelización de las historias personales de la poeta y traductora Bohumila Grögerová (1921-2014) y de la artista Adriena Šimotová (1926-2014). Una novelización que es al mismo tiempo una reflexión acerca de la ansiedad que suscita la modernidad en los seres humanos, y un relato sobre la memoria. La novela está escrita en una continua espiral en la que se superponen los planos temporales y los distintos personajes del presente y del pasado, reales y ficticios, y de este modo logra difuminar los límites entre ambas realidades, personajes que se asientan en el particular universo de la escritora, que considera todas sus obras como una única novela que concluirá con su propia vida (*cfr.* Sokol, 2012: 45).

A través de estas historias, comprobaremos la reescritura de la historia —reelaborada por supuesto a través de los mecanismos de la ficción— de las artistas protagonistas de las mismas. Al contar y/o conocer la historia de la *otra* se reconstruye la historia propia, por medio del recuerdo y el diálogo, abriendo el hueco/vacío creado por el trauma (*cfr.* Caruth, 2015 [1996]: 44).

1. LA NOVELA COMO REESCRITURA DE LA HISTORIA

Las protagonistas de las distintas obras del corpus son de muy distinto origen, algunas de ellas son invenciones de las autoras, con importantes rasgos autobiográficos cabe decir, pero otras de ellas son mujeres artistas que existieron realmente. La elección de las autoras para todas y cada una de ellas tiene algo en común: la reescritura de la historia, ya sea propia o ajena, por medio de los mecanismos de la ficción en combinación con la memoria (colectiva o propia) y el recuerdo (propio o memorial de los eventos).

Al principio de su monografía *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI* (2019), Carmen Moreno-Nuño realiza una síntesis de la historiografía y el papel que juega el recuerdo en ella. De esta manera, Moreno-Nuño pone de manifiesto la necesidad de convertir el recuerdo en objeto de estudio de la historiografía, pues “la historia alimenta la ficción de igual manera que la ficción alimenta la historia, es decir, que la cultura representa a la vez que conforma la realidad sociopolítica: la ficción figura a la vez que configura la realidad” (Moreno-Nuño, 2019: 15), una idea que ella toma de la socióloga Elizabeth Jelin, pero que ya aparecía en uno de los textos fundamentales de los estudios del trauma, la monografía de Cathy Caruth titulada *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, publicada originalmente en 1996.

Si bien es cierto que el recuerdo y la memoria colectiva son fundamentales para la reconstrucción de la historia, de aquí se deriva una problemática: la manipulación de la memoria en favor del olvido, ¿cómo conforma el pasado la imagen del presente?, ¿cómo el pasado lo componen las percepciones del pasado, más que los eventos? (*cfr.* Moreno-Nuño, 2019: 19-20).

Las novelas analizadas son a la vez una fotocopia, y un disfraz del tiempo, esto se debe a que están construidas a partir por un lado de los recuerdos de las narradoras-protagonistas, a veces autoras, y la imagen del recuerdo, o en términos de Wittgenstein, imagen mnemónica, no es fiable, pues se trata de una imagen mental, que abarca no solo la imagen propiamente dicha del momento, sino también las sensaciones que despierta en nosotros (*cfr.* Rubio Marco, 2010: 36). De esta forma, Rubio Marco entiende la memoria como una construcción, como una búsqueda hacia delante, no como un regreso a un pasado perdido, ya que el pasado es una construcción subjetiva desde un yo presente que tiene la capacidad de recordar: “El recuerdo como fuente del tiempo (el pasado es aquello que recuerdo), pero, aún más, como fuente del mundo futuro” (Rubio Marco, 2010: 78). Las protagonistas y las autoras reconstruyen el pasado, su pasado, para recuperar su presente y construir su futuro.

El caso de la novela *Artemisia*, publicada por primera vez en Florencia en el año 1947, cuenta en clave autobiográfica la vida de la artista italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, hija del también pintor Orazio Gentileschi. Desde pequeña mostró un gran talento, superior al de sus hermanos que también fueron educados en el oficio familiar, y entre los que ella sobresalía. Cuando no pudo aprender más de su maestro y padre, este le

buscó un tutor, el también pintor Agostino Tassi, que por aquel tiempo se encontraba en Roma trabajando con su padre. Es en este momento cuando la joven es víctima de una violación (si bien se juzgará meses después como estupro). Pero la narración se centra en el devenir de la carrera de la artista, siguiéndola a través de las distintas ciudades en las que se estableció, y cómo su vida se regía entre los tres polos que eran los amores de su vida: su padre Orazio; su marido Antonio y la pintura.

Como en toda historia novelada, podemos encontrar diferencias entre ambas vidas de Artemisia, la real y la inventada, la histórica y la ficticia. Las obras sobre su vida, así como una colección de sus cartas y los archivos del juicio por estupro (Gentileschi, 2004; Longhi, 2011) indican que cuando Artemisia abandona Roma para dirigirse a Florencia lo hace acompañada de su marido, si bien al poco de establecerse en la ciudad los documentos indican que ya viven separados. Además, se citan más viajes y estancias, en Génova y en Venecia, siguiendo a su padre. En la novela, su marido es comerciante de arte y reliquias, mientras que en la realidad también era pintor. Todo esto se explica por dos motivos. En primer lugar, tenemos la cuestión de la documentación y las fuentes empleadas por la escritora, pues en el momento que Anna Banti escribe la obra la figura de la Artemisia artista era más bien desconocida, todavía no se conocían ni habían sido datadas correctamente todas sus obras (como sigue ocurriendo hoy día). En segundo lugar, Banti realiza una biografía novelada, lo que le permite cierta libertad. Pese a ello, nos encontramos ante una de las obras de ficción más aclamadas en cuanto a la vida de la artista, ya que Anna Banti indaga en la psique de Artemisia.

La propia Banti describe a la artista con las siguientes palabras en la nota introductoria a la edición italiana: “Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi” (Banti, 2015 [1947]: 11)¹. Así, Artemisia es un personaje histórico que cobra vida a través del diálogo con la narradora/autora que regula el libre fluir del tiempo y es un instrumento que media entre los dos puntos de vista (*cfr.* Nozzoli, 1978: 88). Artemisia, cuya vida se despersonaliza, se convierte en un espejo de la realidad contemporánea y en una referencia constante a la identidad universal de la mujer. Sufrió un doble olvido: uno por moverse en la esfera de Caravaggio, cuya corriente artística fue alabada pero también pronto olvidada; y otro por ser mujer (Romero, 1995: 76)², como ya señalaba Lessing en el primer volumen de su autobiografía, y como vemos en la frase que encabeza este artículo (Lessing, 2013: 25).

Por lo que respecta a *El cuaderno dorado* (1962) y su protagonista, Anna Wulf, nos encontramos con una protagonista que es una invención de su autora, Doris Lessing. La protagonista, también escritora, atraviesa una crisis creativa tras la publicación años atrás de su primera novela, *Las fronteras de la guerra*, que fue un éxito. Ahora, tiempo después, es incapaz de escribir una sola palabra con sentido. Con la intención de avanzar y mejorar,

¹ [Traducción propia]: “Una de las primeras mujeres que sostuvieron con sus palabras y sus obras el derecho al trabajo genuino y a la igualdad entre sexos”.

² Artemisia Gentileschi es un ejemplo de reescritura del canon artístico desde las políticas de visibilización de las olvidadas, fue rescatada de ese olvido por la crítica feminista del siglo XX.

decide fragmentar su identidad en cuatro cuadernos, cada uno de ellos dedicado a una parte de su vida, engarzados en un esqueleto, formado por los apéndices titulados “Free Women” (Mujeres libres) tal y como Lessing explica en el prefacio a la edición de 1972. Al fragmentar su vida en dichos cuadernos, puede al fin reconstruirla, y recuperar el control, así de ellos podrá nacer una obra completamente nueva.

The Notebooks are kept by Anna Wulf, a central character of *Free Women*. She keeps four, and not one because, as she recognizes, she has to separate things off from each other, out of fear of chaos, of formlessness —of breakdown. [...] But now that they are finished, from their fragments can come something new (Lessing, 2014 [1962]: 7)³.

A través de las páginas de cada uno de esos diarios, se reconstruye la historia de la protagonista, que, por medio del recuerdo de sus experiencias pasadas, pone en orden los eventos que marcaron cada una de las etapas de su vida.

Por su parte, el tercer caso, y el más contemporáneo, *Točité věty (Oraciones en espiral)*, 2015), de la escritora checa Daniela Hodrová, es una novela muy compleja y muy exigente. Pone a prueba al lector constantemente, debido a su compleja sintaxis, las oraciones se encadenan unas con otras y encontramos hasta algunas que constituyen un párrafo completo. A esta compleja ordenación, se suman las constantes referencias extratextuales a otras obras y autores, nacionales y extranjeros, como Kafka, Dante, Comenio, Williams; a sitios concretos de la geografía checa que pueden desubicar a un lector ajeno al país; a elementos y personajes de otras obras de la autora, que el lector puede no conocer. Nos presenta una voz narradora en primera persona, que ya en la primera frase de la novela identificamos con la propia autora:

Posadila jsem malou Smrtku, loutku z hračkářství na Václavském náměstí, která poté, co sehrála svou roli v Thétě, vězela po léta v Karlově váze z těžkého skla a čas od času se pokoušela hladkou stěnu jícnu zlézt, na jeviště loutkového divadla hned v týž den, kdy mi ho z Archy přivezli (Hodrová, 2015: 5)⁴.

La identificación entre autora y narradora es posible porque en este fragmento menciona la obra *Théta*, otra obra de la autora publicada años antes. La obra carece de una clásica división en capítulos, como también sucede en el caso italiano. En lugar de ellos, aparecen tres secciones; *V lese* (En el bosque), *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) y *Znovu v lese* (De nuevo en el bosque), estas secciones están divididas en una serie de párrafos, de extensión variable, pero mayoritariamente breves.

³ [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 7)]: “Los diarios los redacta Anna Wulf, un personaje importante en ‘Mujeres libres’. Lleva cuatro diarios en vez de uno, pues, como ella misma reconoce, los asuntos deben separarse unos de otros, a fin de evitar el caos, la deformidad... el fracaso. [...] Pero una vez terminados, puede surgir de sus fragmentos algo nuevo”.

⁴ [Traducción propia]: “Senté a la pequeña Muerte sobre mi regazo, una marioneta de una juguetería en la plaza de San Venceslao que, después de interpretar su papel en *Théta*, estuvo encarcelada durante muchos años en el pesado jarrón de vidrio de Karel, y de vez en cuando intentaba comerse la pared lisa de su esófago, en el escenario del teatro de marionetas el mismo día en que me la trajeron del Arca”.

Nos encontramos en la obra con una preponderancia de la voz autora/narradora a lo largo de toda la novela, que narra el proceso creativo de su nueva obra, escrita mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová durante su estancia y peregrinaje por distintos hospitales y residencias. Al mismo tiempo que Daniela escribe su novela, Bohumila está escribiendo su último libro, *Můj labyrint* (Mi laberinto), que fue publicado el mismo año de su muerte, en dicha obra, la última en una serie de obras autobiográficas, la poeta recuerda los momentos posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, mientras trabajaba en el Ministerio de Defensa Nacional, y, narra también la pérdida de su compañero sentimental, Josef Hiršal.

Las novelas analizadas tienen en común la experimentación e innovación en la estructura de estas, de su planteamiento, con estructuras fragmentadas como es el caso de Lessing, la ausencia de capítulos en Banti, y la superposición de planos narrativos en breves párrafos en Hodrová.

2. EL RECUERDO EN LA NOVELA DE LA ARTISTA

En la primera parte de su autobiografía, *Dentro de mí*, publicada por primera vez en 1997, Doris Lessing no solo reconstruye su historia, sino que analiza sus motivos para ello, y también su escritura. Precisamente en una de las primeras páginas, cuestiona la veracidad o legitimidad del recuerdo: “¿Cómo sabes que lo que recuerdas es más importante que lo que no recuerdas? [...] La memoria es un órgano descuidado y perezoso, no solo autohalagador. Y no siempre autohalagador” (Lessing, 2013: 26-27). ¿De qué forma debemos, pues, entender el recuerdo en estas novelas?

Las novelas analizadas pueden ser vistas como literatura del recuerdo de la vida dañada, en palabras de Gilberto Vásquez Rodríguez (2015), una vida dañada que puede ser propia —Anna Banti quiere recuperar un manuscrito perdido en un bombardeo; Daniela Hodrová narra cómo Bohumila Grögerová recupera su vida en un poemario y recuerda su propio proceso de escritura de la novela analizada, *Točité věty*— o ajena —Doris Lessing indaga en el método narrativo de Anna Wulf, su protagonista— pero que en ambos casos se recupera por medio del recuerdo. Dichos discursos pueden presentar dificultades, en cuanto a su “carácter *legítimo, fidedigno, inequívoco y verdadero* de la memoria” (Vásquez Rodríguez, 2015: 84). El recuerdo es algo que está por construir, es algo inventado, aunque hay en él un afán de veracidad, e implica una fenomenología particular: no es imaginar ni soñar, tiene un peculiar carácter reflexivo y cognoscitivo, y está vinculado con la voluntad y la afectividad (*cfr.* Rubio Marco, 2010: 45).

El ser humano recuerda porque quiere recordar, hay una voluntad, es algo que decide hacer. Si, por el contrario, entendiéramos el recuerdo como un mero depósito en el que se almacenan las marcas o huellas del pasado, estaríamos desproveyendo al recuerdo del componente creativo, es decir, de nuestra agencia y nuestro rol —la de las narradoras en este caso— en él. El recuerdo es un proceso por el que se producen memorias históricas a través de la interpretación (*cfr.* Scarparo, 2002: 365). Las narradoras eligen qué quieren

recordar en la reescritura de sus historias, se ve por ejemplo en el siguiente fragmento en el que Daniela analiza qué escribe y qué no Bohumila en el manuscrito de su próximo libro, *Můj labyrint*:

[...] píše věrnou zprávu o tom, co zažila na Ministerstvu národní obrany v prvních poválečných letech, snaží se popsat zprvu den po dni, pak týden po týdnu, měsíc po měsíci, přesvědčená, že kdyby postupovala jinak, zůstala by pravda skryta, její pravda, říkám, zjevně se mnou nesouhlasí, nesmí nic vynechat, jedinký den, nelze přece nevynechávat, říkám. Nepojednává tuto fázi svého života proto tak podrobně, aby nikdy nedospěla k vyprávění o tom ostatním, neméně závažném, dostane se k tomu? (Hodrová, 2015: 79)⁵.

Bohumila se propone la verdad, pero es imposible recordarlo todo. La imagen mnemónica, esa imagen mental de la sensación y lo vivido, palidece con el tiempo y pierde fiabilidad, pierde veracidad.

La novela *Artemisia*, por su parte, está escrita con un particular uso de la primera persona —a veces una narradora de la vida de Artemisia, otras es la propia Artemisia la que nos habla— que se alterna constantemente con una tercera persona gramatical, un narrador extra heterodiegético, que tampoco es estable, llegando a veces a darse un diálogo explícito entre ambas, la narradora y la artista (Boldrini, 2009: 9). Un diálogo a veces de súplica, otras de desafiante lucha.

En *El cuaderno dorado*, se narra en tercera persona la novela corta *Mujeres libres*, e, intercalados entre los cinco fragmentos que la componen, encontramos “Los cuadernos” narrados en primera persona desde las vivencias de la protagonista, o que engarzan historias, por ejemplo, el cuaderno amarillo, que es una historia en proceso de escritura: “[The yellow notebook looked like the manuscript of a novel, for it was called *The Shadow of the Third*. It certainly began like a novel:]” (Lessing, 2014: 162)⁶. Los cuadernos testimoniales, entendiendo por ellos aquellos contruidos desde el recuerdo propio, dan muestras de esta construcción del recuerdo de la que se ha hablado.

La obra de Daniela Hodrová fue escrita a lo largo de muchos años antes de su publicación, debido a la ocupación soviética de República Checa hasta el año 1989. Es por ello por lo que encontramos sus primeras obras publicadas en 1991, antes de este momento, habían circulado únicamente entre un grupo muy reservado de lectores y su círculo más cercano. Conforme avanza la narración, vemos una alternación entre los planos temporales comentados en el apartado anterior. A veces, Daniela asume un rol narrativo en primera persona, una narración testimonial de lo que era permanecer junto a

⁵ [Traducción propia]: “[...] está escribiendo un relato fiel de lo que vivió en el Ministerio de Defensa Nacional en los primeros años de la posguerra, trata de describirlo día a día al principio, luego semana a semana, mes a mes, convencida de que si hubiera procedido de otra manera la verdad habría permanecido oculta, su verdad, le digo, obviamente no está de acuerdo conmigo, no debe dejar nada fuera, ni un solo día, es imposible no dejarlo fuera, le digo. ¿No estará hablando de esta fase de su vida con tanto detalle que nunca llegará a contar la otra, no menos grave, verdad?”.

⁶ [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 238)]: “[El cuaderno amarillo parecía el manuscrito de una novela, pues se titulaba *La sombra de la tercera persona*. Empezaba, ciertamente, como una novela:]”.

Bohumila durante su convalecencia y verla escribir. Otras, nos encontramos con un narrador en tercera persona, esta voz en tercera toma el relevo de la primera especialmente en aquellos momentos en los que se recrean episodios del pasado de las artistas, Bohumila y Adriana, por ejemplo, el siguiente fragmento: “Vbelhala se do pokoje, byl to její někdejší pokoj, byly tam její věci, knihy a obrazy, měla je ráda, ale nepoznávala ho. Žena šla za ní chodbou dupala, postavila se na prahu pokoje, fata, fata, jdeš pryč!” (Hodrová, 2015: 19-20)⁷. Y, en la misma página, se reafirma ese narrador en tercera persona al hacer una mención directa a la autora, Daniela Hodrová: “Ne, do houpacího křesla si nesedne, jak jí navrhuje Daniela, je nebezpečné, alespoň pro ni” (Hodrová, 2015: 20)⁸.

La elección de la tercera persona es vinculante para nuestro estudio porque con el empleo de esa persona las autoras consiguen reconstruir la historia de las artistas/protagonistas, les otorgan de nuevo la voz que la historia, el bloqueo o el tiempo les han robado.

3. LA OBRA DE ARTE COMO FORMA DE RESCATE

El trauma es definido por Cathy Caruth como “the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise” (2015 [1996]: 4)⁹. Caruth estudia cómo se relacionan el saber y el no saber en el trauma y en las heridas asociadas a éste. La formulación teórica del trauma que Caruth promulgó con esta obra sirve hoy como marco crítico para la interpretación en numerosas disciplinas, como la literaria. La figura de Cathy Caruth no es la única reseñable dentro de la teoría literaria del trauma, nombres como Shoshana Felman o Geoffrey Hartman también ligaron sus trabajos de crítica literaria a la teoría del trauma. Los estudios del trauma experimentaron un gran desarrollo tras la segunda guerra mundial, debido a la acuñación del término para el síndrome de estrés postraumático —PTSD por sus siglas en inglés: *Post Traumatic Stress Disorder*— en referencia a los soldados supervivientes de las trincheras. El trauma entendido como *belated experience*, esto es, como experiencia diferida, que dice Freud, ha tocado una fibra sensible en artistas, supervivientes y activistas. Prueba de ello son los testimonios aquí presentados y analizados. Ligado a ello, surge un nuevo género literario, la *trauma fiction* o ficción traumática, que explora el espacio entre el silencio del trauma y la palabra del texto, y mueve el foco de atención desde el qué se recuerda a por qué (*cfr.* Branchini, 2013: 398). En su monografía *Trauma Fiction* (2004), Anne Whitehead indica que la relación entre trauma y ficción puede ser compleja ya que el trauma abruma al individuo e impide su reproducción en palabras. ¿Cómo puede, entonces, convertirse en

⁷ [Traducción propia]: “Corrió a la habitación, era su antigua habitación, sus cosas estaban allí, sus libros y cuadros, le gustaban, pero no lo reconoció. La mujer la siguió por el pasillo, dando un pisotón, se quedó en el umbral de la habitación, espejismo, espejismo, ¡te vas!”.

⁸ [Traducción propia]: “No, no se sentará en la mecedora, como sugiere Daniela, es peligroso, al menos para ella”.

⁹ [Traducción propia]: “La historia de una herida que sangra para hacernos accesible una realidad imposible de conocer de otro modo”.

narración lo vivido? La ficción narrativa es un conductor ideal para la expresión del trauma, porque la construcción del relato surge al recuperar el control de la historia personal (cfr. Moreno-Nuño, 2006: 23). Pero ¿cuáles son los eventos traumáticos que producen la herida en las protagonistas? Es decir, ¿de qué trauma quieren recuperarse?

Artemisia comienza con una escena en la que una voz de mujer, que más tarde se desvela como la de Artemisia Gentileschi, se dirige a la narradora: “Non piangere”¹⁰, como respuesta al llanto de la voz narradora tras los bombardeos de la ciudad de Florencia, que se han llevado con ellos su manuscrito sobre la artista. No solo llora por la pérdida del manuscrito, sino también por la segunda muerte de Artemisia:

Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (Banti, 2015 [1947]: 105)¹¹.

De esta manera, toda la obra se convierte en el intento de la narradora y Artemisia de recuperar el manuscrito, y la vida de la artista, compartiendo mutuamente los recuerdos sobre la vida de Artemisia. En este caso, la narradora/escritora debe recuperarse del shock tras los bombardeos de su ciudad en la que ha perdido un manuscrito en el que llevaba mucho tiempo trabajando. Es por ello que no se narra la historia real de Artemisia, sino la historia del personaje perdido, a través del recuerdo: “L’ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele” (Banti, 2015 [1947]: 102)¹².

Pero “la vida es un continuo adaptarse a lo traumático” (Moreno Nuño, 2006: 105), y las guerras no son las únicas capaces de crear “heridas en la mente”. La protagonista de *El cuaderno dorado* decide compartimentar su vida en los distintos cuadernos porque está atravesando un bloqueo creativo como escritora. En el mismo prólogo, encontramos la razón de esta elección de una artista atravesando un bloqueo como protagonista:

Another thought that I had played with for a long time was that a main character should be some sort of an artist, but with a “block”. [...] But to use this theme of our time “the artist”, “the writer”, I decided it would have to be developed by giving the creature a block and discussing the reasons for the block. These would have to be linked with the

¹⁰ [Traducción tomada de Banti (2008: 49)]: “Basta de lágrimas”.

¹¹ [Traducción tomada de Banti (2008: 183)]: “Llueve en las ruinas sobre las que he llorado; alrededor de ellas los sonidos tenían un espanto amortiguado que la primera palada ha disipado para siempre. Las dos tumbas de Artemisia, la verdadera y la ficticia, son ahora iguales, polvo respirado. Sabemos una vez más que somos pobres, la perseverancia conviene a los pobres. Por esta razón, no exaltada ya sino en secreta expiación, la historia de Artemisia continúa”.

¹² [Traducción tomada de Banti (2008: 179)]: “La obstinación de Artemisia por hacerse recordar, mi obstinación por recordarla caprichosamente, a conmovidos sobresaltos, está llegando a ser un juego y quizá un juego cruel”.

disparity between the overwhelming problems of war, famine, poverty, and the tiny individual who was trying to mirror them (Lessing, 2014 [1962]: 11-12)¹³.

Doris Lessing sitúa a la protagonista atravesando un camino desde la fragmentación a la reconstrucción como un todo de nuevo (*cfr.* Mohamed Abd El Aziz, 2018: 153-154). Al igual que la escisión y la escritura de su vida en los cuatro cuadernos que componen el cuaderno dorado ayuda a Anna Wulf a recuperar la inspiración y volver a confiar en su talento; escribir *El cuaderno dorado* es la bisma, la cura, que sirve a Doris Lessing para cicatrizar las heridas abiertas por los traumas y desencuentros vitales que experimentó a lo largo de su vida. En el segundo volumen de su autobiografía, Lessing narra abiertamente qué momentos de su vida impulsaron la escritura de *El cuaderno dorado*: “*The Golden Notebook’s* fuel was feeling of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy —rather I had been dragged by *my* emotional needs, which really had nothing to do with them as individuals” (Lessing, 1997: 337-338)¹⁴. No solo se reconocen paralelismos entre Anna y Doris, sino también entre Molly y su amiga Joan Rodker. En el mismo volumen de su autobiografía dice: “For instance, the talk in Joan Rodker’s kitchen, which I mined for Molly and Anna. Joan was Molly, much altered, of course, and I, Ella” (Lessing, 1997: 336)¹⁵. La mención del personaje de Ella, protagonista de la novela dentro del cuaderno amarillo, puede desestimar la relación entre Doris y Anna, pero lo cierto es que la propia Anna escribe la historia de Ella dentro del citado cuaderno como una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor.

En ese continuo adaptarse a lo traumático, Daniela Hodrová narra en su obra en primera persona los cuatro años que dedicó a la composición del libro, pero no lo hace de manera lineal, sino que a lo largo de todo el texto nos somete a un discurrir por su consciencia, viajando constantemente entre su niñez, su juventud y su vida adulta, desde la que escribe. En esa novela, que es la que estamos leyendo, conocemos a Bohumila Grögerová, una de las artistas a las que reivindica en la obra, y la acompañamos en sus últimos años mientras escribe una de sus obras, casi doblegada ya por la ceguera que sufría, intentando reconstruir su vida. Y en esa narración, descubrimos cómo ha llegado Bohumila a ese estado:

¹³ [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 13-14)]: “Otro pensamiento con el que he estado bregando mucho tiempo era que el personaje principal debía ser algún artista, pero con un “bloqueo”, por ejemplo. [...] Pero para usar este tema de nuestro tiempo, “el artista, “el escritor”, decidí desarrollarlo situando a la criatura en un bloqueo y discutiendo las razones del mismo. Estas deberían estar relacionadas con la disparidad entre los abrumadores problemas de la guerra, el hambre y la pobreza y el minúsculo individuo que trataba de reflejarlos”.

¹⁴ [Traducción tomada de Lessing (2013b [1997]: 439)]: “La fuerza propulsora de *El cuaderno dorado* fue un sentimiento de pérdida, de cambio: de que había sido arrastrada a mis límites emocionales por Jack y por Clancy, mejor dicho, que había sido arrastrada por mis necesidades emocionales, lo cual tenía poco que ver con ellos como personas”.

¹⁵ [Traducción tomada de Lessing (2013b [1997]: 436)]: “Por ejemplo, las charlas que tenían lugar en la cocina de Joan Rodker, de las que extraje a Molly y Anna. Joan era Molly, considerablemente transformada, por supuesto, y yo era Ella”.

Ibiškový čaj, který si vařím při nachlazení, pochází od Maří, Bohunčiny dlouholeté kamarádky, která loni na jaře zemřela, právě její smrtí započala série tří ran, které na Bohunku dopadly, druhou ranou byla krádež dvou obrazů, jedním z nich byl Joskův portrét, třetí ranou byl nebezpečný pád v létě v Sedle, jemuž Bohunka přičítá svou zapomnětlivost, ale i latinu (Hodrová, 2015: 146)¹⁶.

La propia Daniela tiene problemas para escribir, tiene miedo: “Píšeš? ptám se, pokud mi to sama s jistou pýchou nehlásí. Ano. A ty, píšeš? ptá se. Nechci o svém psaní mluvit, kdykoli o něm promluví, zadrhne se, začnou se jím prohánět duchové, nastane drásání a drolení” (Hodrová, 2015: 127)¹⁷. Tiene miedo de escribir una historia que no es suya, tiene miedo de volcarse en unos personajes que quizás no llegue a comprender o a los que no sepa hacer justicia con sus palabras.

4. CONCLUSIONES

El trauma puede ser visto como una posibilidad de diálogo y encuentro con el otro, las artistas-protagonistas se relacionan con las artistas-escritoras, y reconstruyen la historia propia por medio del recuerdo y el diálogo. En el caso de la italiana Anna Banti, encontramos que todo el relato es el intento de la escritora/narradora, como se ha comentado, por recuperar el manuscrito de una novela perdida durante los bombardeos de la segunda guerra mundial sobre la ciudad de Florencia en los que su casa, con toda su vida y su trabajo, ha quedado destruida. La narración es la travesía desde las cenizas y el polvo de la explosión hasta la (re)escritura de la novela y la recuperación del control sobre la propia vida. Por lo que respecta a la figura de Doris Lessing, la protagonista, Anna Wulf, decide compartimentar su vida en cuatro cuadernos para superar el bloqueo creativo que atraviesa tras el éxito de su primera novela. Una primera novela que fue un éxito arrollador y que ahora ha creado unas expectativas que la escritora cree no poder superar. Del mismo modo que Anna Wulf compartimenta su vida en esos cuatro cuadernos, Doris Lessing volcó en *El cuaderno dorado* sus experiencias en Rodesia del Sur, sus relaciones conflictivas con el comunismo, y su quebrada vida emocional tras haber sido arrastrada a ello por Jack y Clancy, probablemente los grandes amores de su primera etapa en Londres, y así lo reconoce la autora en el segundo volumen de su autobiografía. Finalmente, en el caso de Daniela Hodrová, encontramos a una escritora que se esfuerza en escribir su próxima novela mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová en su recuperación y su estancia en distintos hospitales. Narra su proceso creativo, pero también

¹⁶ [Traducción propia]: “El té de hibisco que preparo para mi resfriado proviene de Mara, amiga de Bohunka desde hace mucho tiempo, que murió la primavera pasada. Su muerte inició una serie de tres golpes que cayeron sobre Bohunka; el segundo fue el robo de dos cuadros, uno de los cuales era el retrato de Josef; el tercero fue una peligrosa caída en verano en Sedlo, a la que Bohunka atribuye su olvido, pero también su latín”.

¹⁷ [Traducción propia]: “¿Estás escribiendo?, le pregunto, a menos que ella me informe con cierto orgullo. Sí, así es. Y tú, ¿escribes?, me pregunta. No quiero hablar de mi escritura, cada vez que lo hago tartamudea, empiezan a recorrerla los fantasmas, y se instalan en ella los arañazos y las garras”.

el de la poeta, y cuestiona todo el rato su escritora, alternando la voz entre su propio relato y el relato que Bohumila está intentando reconstruir sobre su vida en *Mij labyrinth* (Mi laberinto), su poemario autobiográfico.

Hemos visto aquí la forma en que tres escritoras contemporáneas, aún perteneciendo a tradiciones distintas, emplean un recurso, el recuerdo, de manera similar y con algunos rasgos comunes. Todas ellas emplean la primera persona durante la mayor parte del relato, siendo así casi novelas testimoniales, y en algunos puntos ceden el paso a la narración en tercera persona, dejando hablar a las protagonistas, permitiéndoles recobrar el control sobre su vida, aunque sea ficticia, rescatando a las protagonistas, y rescatándose a sí mismas. Esa tercera persona es interesante por lo mencionado anteriormente, porque permite a las escritoras alejarse de la narración, y les permite reconstruir los episodios de su vida que han sido erosionados por el trauma, sanándolos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANTI, A. (2008 [1947]). *Artemisia*, C. Romero (trad.). Barcelona: Alfabia.
- ____ (2015 [1947]). *Artemisia*. Milano: SE.
- BOLDRINI, L. (2009). “Anna Banti and Virginia Woolf: A Grammar of Responsibility”. *Journal of Anglo-Italian Studies* 10, 135-149.
- BRANCHINI, R. (2013). “Trauma Studies: Prospettive e problem”. *Lea (Firenze)* 2, 389-402. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13832> [20/04/2022].
- CARUTH, C. (2015 [1996]). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- GENTILESCHI, A. (2004). *Lettere. Atti di un processo per stupro*, E. Menzio (ed.). Milano: Abscondita.
- GRUIA, I. (2021). *La literatura comparada, una disciplina hospitalaria: Introducción a la literatura comparada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MOHAMED ABD EL AZIZ, H. (2018). “Female Identity in Doris Lessing’s *The Golden Notebook*”. *Advances in Language and Literary Studies* 9.1, 149-159. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.9n.1p.149> [20/04/2022].
- HODROVÁ, D. (2015). *Točité věty*. Praha: Malvern.
- LESSING, D. (1997). *Walking in the Shade. 1949 to 1962*. New York: Harper Perennial.
- ____ (2013a [1995]). *Dentro de mí*, M. Pessarrodona (trad.). Barcelona: Penguin Random House.
- ____ (2013b [1997]). *Un paseo por la sombra*, M. Faidella (trad.). Barcelona: Penguin Random House [Debolsillo].
- ____ (2014 [1962]). *The Golden Notebook*. London: Fourth Estate.
- ____ (2018 [1962]). *El cuaderno dorado*, H. Valentí (trad.). Barcelona: Penguin Random House.

- LONGHI, R. (2011). *Gentileschi padre e figlia*. Milano: Abscondita.
- MORENO NUÑO, C. (2006a). "Introducción". En *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, C. Moreno Nuño, 13-28. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias.
- ____ (2006b). "Un repaso a las teorías del mito y del trauma". En *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. C. Moreno Nuño, 83-115. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias.
- ____ (2019). *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- NOZZOLI, A. (1978). "Anna Banti: La scelta del romanzo storico". En *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, A. Nozzoli, 85-111. Firenze: La Nuova Italia.
- ROMERO, C. (1995). "Artemisia Gentileschi". *Arte, Individuo y Sociedad* 7, 73-81.
- RUBIO MARCO, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo: (El recuerdo en imágenes)*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución.
- SCARPARO, S. (2002). "'Artemisia': The Invention of a 'Real' Woman". *Italica (New York, N.Y.)* 79.3, 363-378. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/3656098> [22/04/2022].
- SOKOL, E. (2012). "Diverse Voices: Czech Women's Writing in the Post-Communist Era". *Argument: Biannual Philosophical Journal* 2.1, 37-58.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, G. (2015). "Condición de verdad y ficción (Literaturas del recuerdo y autoficción)". En *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 70-105. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- WHITEHEAD, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburg: Edinburgh University Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 27/04/2022

**LA NOVELA DE LA ARTISTA EN EL SIGLO XXI:
EL MAÑANA, DE LUISA VALENZUELA¹**

THE NOVEL OF THE WOMAN ARTIST IN 21st CENTURY:
LUISA VALENZUELA'S *TOMORROW*

Francisca NOGUEROL
Universidad de Salamanca
fnoguerol@usal.es

Resumen: El presente trabajo analiza *El Mañana* (2010), de la escritora argentina Luisa Valenzuela, desde los parámetros de la *novela de artista*. Se comentan los rasgos que justifican su pertenencia al género y que demuestran la vigencia de este, entre los que sobresalen el reflejo del contexto histórico de la autora, la actualización del mito del artista, el análisis de la marginalidad sufrida por la mujer escritora y el carácter metacrítico del volumen.

Palabras clave: *Künstlerinroman*. Luisa Valenzuela. Escritora. Escritura femenina. Margen y canon.

Abstract: This paper analyzes *El Mañana* (2010), by the Argentine writer Luisa Valenzuela, from the point of view of the novel of the artist. It discusses the features that justify its belonging to the genre and proves its vitality. Four aspects stand out: the Valenzuela's historical context, an update of the artist as a myth, the analysis of how the woman writer has been neglected, and the meta-critical character of the volume.

Keywords: *Künstlerinroman*. Luisa Valenzuela. Woman writer. Female writing. Margins and canon.

1. INTRODUCCIÓN

Definimos la *novela de artista* como aquella protagonizada por una persona que crea², la que puede encontrarse en proceso de formación o en ejercicio maduro de su talento. El

¹ Este artículo se ha realizado en el seno del Grupo de Investigación Reconocida *Tecnología y poder en el pensamiento y las letras* (TEPPEL. USAL) y al amparo del proyecto de investigación *¿Narrar la resiliencia para conseguir la felicidad? Hacia una narratología cultural* (PID2020-113190GB-C22).

² Frecuentemente practica la pintura, pero también puede dedicarse a la escritura, la música o la fotografía, entre otras artes.

argumento de estas obras muestra los conflictos a los que se enfrenta para desarrollar su trabajo, y que la acosan tanto desde el punto de vista profesional como personal.

El género, que nació a finales del siglo XVIII en Alemania —lo que explica el empleo generalizado del término *Künstlerroman* para denominarlo— y conoció su apogeo en el siglo XIX, recoge el momento en que se produjo la escisión entre los autores y sus respectivos contextos sociales. Como destaca Alain Montandon:

C'est à la fin du XVIII^e siècle que l'existence même de l'artiste devient critique et problématique. Son statut change: il n'est plus l'artisan au service d'une cour aristocratique dont il embellit l'existence, mais un individu qui prend conscience de ses vertus et de son génie propres et qui revendique la liberté d'une création autonome ne devant rien qu'à elle-même (1986: 24).

De ese modo, el *Künstlerroman* se revela como obra compleja, encaminada a reflejar los valores estéticos e ideológicos de una época y, asimismo, a denunciar los inmovilismos propiciados por obsoletos cánones y acomodaticios mercados, ante los que el artista se planta como revulsivo. De su vigencia en nuestros días dan idea títulos tan disímiles como la novela gráfica de Eddie Campbell *The Fate of the Artist* (2006) o la controvertida *La carte et le territoire* (2010), con la que Michel Houellebecq ganó el premio Goncourt.

En esta línea se encuentra el texto elegido para el presente análisis. Se trata de la distopía *El Mañana* (2010), definida por Luisa Valenzuela como su *ars poética*³, en la que se denuncian los retrocesos democráticos —sociales, económicos, genéricos— que sufrimos en nuestros días. Entre ellos, se incide especialmente en los peligros que acechan a las mujeres cuando pretenden ocupar espacios propios en sociedad. De hecho, Valenzuela admite que el argumento surgió por un sentimiento de marginación personal:

Creo que en ese momento me sentía un poco excluida. A partir de esa idea del encierro y el aislamiento que silencia la voz, empecé a indagar los problemas de lenguaje que me sugería. ¿Hay una lengua de mujeres? ¿Son distintas las voces femeninas y las masculinas? [...] Hice funcionar esta maquinaria narrativa en torno al secuestro de un grupo de escritoras para explorar eso (Lojo, 2010: s.p.).

La idea de margen se encuentra, pues, en la base de *El Mañana*, novela en la que se produce una interesante actualización del mito del artista. Veámoslo en las siguientes páginas, iniciadas con consideraciones sobre el género para profundizar, posteriormente, en los rasgos que adscriben el volumen a la denominada por Varsamopoulou (2002) *Künstlerinroman* o *novela de la artista*.

³ Así lo reitera al hablar de esta obra mayor, escrita a lo largo de siete años. Entre otras declaraciones, elijo lo que comenta sobre la novela a Gwendolyn Díaz: “Se puede decir que nací feminista. Nunca entendí la opresión y el ninguneo de parte de los hombres [...] Nunca entendí ese desreconocimiento del otro. ¡De la otra, para colmo! Y mi escritura, sin que me lo propusiera, circuló por esos caminos hasta culminar en *El Mañana* que, además de ser mi *ars poética* en cuanto a esa sustancia llamada lenguaje, es un canto a la libertad de la mujer. Las mujeres (Díaz y Valenzuela, 2012: s.p.).

2. LA ACTUALIDAD DE UN GÉNERO

2.1. Qué es una *novela de artista*

Como ya se ha anticipado, la *novela de artista* refleja las relaciones de este con un contexto que no le satisface. El *Künstlerroman* se opone, en este sentido, a la *novela de formación* burguesa con la que tradicionalmente ha sido asociado, alejada de la categoría que estudiamos por el hecho de que el *Bildungsroman* concluye con la cómoda inserción del protagonista en sociedad (Franco, 2016: 131).

Atendiendo a los títulos que estudian la evolución experimentada por el género desde su aparición a nuestros días —Oliveira (1993), Vouilloux (2016)—, se desprenden una serie de características que resumo a continuación: la pérdida de carga psicológica en el *Künstlerroman* contemporáneo, protagonizado habitualmente por un artista en la madurez de su arte; la importancia que cobra la metacrítica en estos textos; y, especialmente, el carácter híbrido de las narraciones actuales, que incorporan elementos de otros géneros como la biografía, la novela sentimental, el *thriller*, el policial o el gótico.

Todo ello se manifiesta en *El Mañana*, que puede ser vista de diversas maneras: como diario de una escritora que reflexiona sobre su creación (especialmente en el espléndido monólogo que inicia la trama); como distopía en clave de suspense; como *thriller*, novela policial y de amor. En definitiva, y como señala reiteradamente Elisa Algañaraz, la protagonista de *El Mañana*, para definirse a sí misma, nos enfrentamos a “un tomate cúbico al que nadie le va a limar los ángulos para meterlo en pozo alguno” (Valenzuela, 2020: 78).

2.2. La *novela de la artista*

Desde sus inicios, el *Künstlerroman* fue protagonizado por hombres, circunscribiéndose los personajes femeninos al papel de musas (pasivas) o compañeras y esposas del creador (con frecuencia pragmáticas y, por tanto, hostiles a la labor creadora): nada que nos sorprenda en un contexto histórico en el que se impedía seguir la carrera artística a las mujeres, como explica Norbert Rouland en *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre* (2016: 92).

Sin embargo, poco a poco se fueron abriendo los caminos para los *Künstlerinromane*, unos textos cuyos rasgos específicos han sido analizados por Huf (1983), Duplessis (1985), Jones (1991), Trites (1997), Campello (2003), Garrard (2009) y Varsamopoulou (2002), y que resumo en los siguientes puntos. Así, en la *novela de la artista*:

- 1) Se manifiesta un general rechazo al concepto de musa y al androcéntrico mito de Pigmalión, clave en *Künstlerromane* canónicos.

- 2) El héroe masculino que representaba al artista —Prometeo— es reemplazado por otros femeninos equiparables por su naturaleza subversiva, maldecidos con especial virulencia por la historia de la cultura occidental: Aracne, Pandora o, avanzando más en el tiempo, la bruja.
- 3) Se defiende la existencia de un fuerte vínculo entre la protagonista y una matriz primordial femenina.
- 4) Se denuncia la marginación sufrida por la creadora, no solo en relación con los valores burgueses de su sociedad, sino frente a un canon y un mercado esencialmente masculinistas.
- 5) Se plantea un simbólico viaje de la artista, que muere para, posteriormente, renacer de sus cenizas.
- 6) La sensibilidad femenina, tradicionalmente vilipendiada, es considerada esencial para lograr la creatividad.
- 7) Se plantea una compleja decisión vital para la creadora, que debe elegir frecuentemente entre procrear —asumiendo la maternidad como posibilidad de futuro— y crear.
- 8) Las artistas son presentadas como mujeres activas y cargadas de energía: “stalwart, spirited, and fearless, [...] plucky in love, and daring in their sexual adventures” (Huf, 1983: 4).
- 9) Manifiestan entre ellas frecuentes conductas de sororidad, encontrando en la comunidad de creadores *descanso* frente a un entorno hostil.
- 10) Se reivindica una poética basada en el cuerpo femenino y sus deyecciones —sean simbólicas, como ocurre con las *malas palabras*, o físicas, como la orina, la saliva o la sangre—, *efusiones* que fungen como una forma de resistencia al poder⁴.
- 11) La polifonía, los silencios, la *poética del tajo*, las preguntas sin respuesta y la enunciación descentrada se muestran claves en unos textos reacios al discurso *transparente* y unívoco, en el que se han sustentado los valores hegemónicos de nuestras sociedades.

2.3. La novela de la artista contemporánea en español

Establecidas estas bases, es el momento de apuntar algunos títulos significativos en el *Künstlerinroman* hispánico actual, género opacado en relación con los títulos protagonizados por hombres pero que, en los últimos años, ha conocido una especial difusión.

Rosa Montero descubre la clave que impulsa la escritura de muchos de estos proyectos. Así, señala que, al escribir *Historias de mujeres* (2006), conformada por las biografías de quince creadoras, buscaba explorar su propia vocación artística (Cabañas 1998: 149). Esto explica el frecuente acercamiento de las autoras a figuras con las que se

⁴ Para definir esta experiencia, titulé un trabajo anterior sobre Luisa Valenzuela “De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo” (Noguerol, 2003).

identifican, como es el caso de Cristina Rivera Garza a Amparo Dávila (*La cresta de Ilión*, 2002) o Mariana Enríquez a Silvina Ocampo (*La hermana menor*, 2014).

En esta línea, destaco el trabajo realizado por Elena Poniatowska con algunas artistas de vanguardia: comenzado en los años setenta con el combativo *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), descarnada denuncia de la anulación de la pintora Angelina Beloff por parte de su pareja, Diego Rivera, Poniatowska ha continuado su investigación con títulos como *Tinísima* (1992), dedicado a la fotógrafa Tina Modotti, para encontrar su culminación en el retrato de la pintora surrealista Leonora Carrington en *Leonora* (2011).

Consigno dos últimos títulos que nos permiten hablar de nuevas perspectivas en la *novela de la artista*: *Corazón de napalm* (2009) de Clara Usón, novela que, a través de su protagonista, la pintora Marta Valdés, realiza una extraordinaria meditación sobre la trastienda del mundo del arte, las dificultades del trabajo creativo y la relación entre original y copia; y *Black out* (2016), donde María Moreno cuenta su ingreso a la bohemia porteña de los años setenta, explorando sin empacho tanto sus inclinaciones alcohólicas como su sexualidad disidente o su concepto de literatura⁵.

3. *EL MAÑANA COMO KÜNSTLERINROMAN*

3.1. Una transgresora distopía

El interés de Luisa Valenzuela por la *narrativa de artista* se remonta a *Novela negra con argentinos* (1990), título analizado a la luz de esta categoría por Campello en *O Künstlerroman de autoría femenina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* (1990). Allí, Campello destaca los indudables valores de esta obra, que encuentra en Roberta, una argentina exiliada en Nueva York como consecuencia de la dictadura, a una de sus principales protagonistas. Será ella la responsable de manifestar las opiniones de su creadora sobre la necesidad de una *escritura con el cuerpo*, por lo que espeta a un compañero escritor frases como las siguientes: “escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba. Es decir: restaurar, restablecer, revolcarse” (Valenzuela, 1990: 16).

Valenzuela ha reflexionado sobre la creación literaria en numerosos ensayos, de lo que da buena cuenta Nuria Calafell en “Una propuesta de sabotaje: Luisa Valenzuela y sus reflexiones de escritora” (2016). *El Mañana* continúa estas meditaciones, pero se decanta por la ficción especulativa para integrar estos temas. De ahí el párrafo que abre el volumen: “Personajes, época y geografía urbana de esta novela están trastocados, cualquier semejanza con la realidad es mera coincidencia: nadie ni nada es perfecto. La acción transcurre en un futuro indefinido e imperfecto” (Valenzuela, 2020: 10).

⁵ Este último título, escrito en forma de diario, ha sido estudiado por Viú Adagio (2021) como *novela de artista*. En el artículo, Viú destaca las conexiones de *Black Out* con las narraciones modernistas de fines del siglo XIX, con las que coincide en la defensa de una (est)ética signada por las actitudes *dandys* y marginales.

La novela narra el arresto domiciliario, la posterior huida y refugio en una *villa miseria* de Elisa Algora, escritora de mediana edad secuestrada, junto a otras diecisiete colegas, por un grupo de hombres no identificados. El delito tiene lugar mientras las mujeres se encuentran a bordo del barco *El Mañana*, celebrando un congreso a puertas cerradas, en el que reflexionan sobre las posibilidades de manejar un lenguaje libre de imposiciones. Las preguntas sobre las razones del rapto y el peligro representado por las escritoras —que pronto son borradas de la esfera pública—⁶, recorrerán la trama de la obra hasta su conclusión.

Por lo comentado, se aprecia que *El Mañana* se adscribe a lo que Dunia Mohr (2007) denomina “transgressive utopian dystopias” y Fraile y Noguerol (2020) “distopías críticas de la resiliencia”, practicadas con especial interés por las escritoras —Margaret Atwood, Octavia Butler, Ursula K. LeGuin o, en el ámbito hispanófono, Ana María Shua, Angélica Gorodischer o Pola Oloixarac— para denunciar el pliegue de lo ominoso en que vive la mujer.

En efecto, estas creaciones se encuentran alimentadas con un incuestionable impulso utópico en sus orígenes. Así se explica el nombre del barco en el que se reúnen las escritoras —“El Mañana” sugiere un futuro prometedor—, la elección del río por el que este fluye —el Paraná, sin fronteras porque atraviesa Brasil, Paraguay y Argentina— y el carácter de la reunión: denominada PECONA como acrónimo de Primer Encuentro Confidencial de Narradoras, las propias siglas remiten a la idea de *pecado* para definir a estas mujeres, que reciben alborozadas a sus futuros captores pensando en posibles encuentros eróticos —pronto descubrirán lo equivocadas que están— y que se reúnen sin necesitar de crítica ni academia para apuntalar sus ideas.

Desgraciadamente, lo que debería llevarlas a “un futuro donde habríamos de cobrar más cuerpo” (Valenzuela, 2020: 25), termina descubriéndose como una enorme trampa a la manera de las conocidas *naves de los locos* —de las locas, en este caso—, donde estos eran abandonados a su suerte por la sociedad. Este hecho lleva a la protagonista a describirse junto a sus compañeras como “apenas unas ilusas que habían tenido la pésima idea de juntarse en un barco, un espacio mínimo, totalmente aislado, acotado, ofreciéndose como paquete perfectamente envuelto” (Valenzuela 2020: 377).

3.2. Referencias espacio-temporales

Ya se ha señalado la importancia del contexto en la novela de artista, por lo que el género conjuga constantemente elementos referenciales con reflexiones sobre el quehacer estético. Así se observa en *El Mañana*, texto que, a pesar de presentarse como una ficción especulativa de anticipación, remite a elementos propios del entorno sociohistórico de Valenzuela.

⁶ Imposibilitadas de comunicarse entre sí o de salir a la calle sin la custodia de un cancerbero, constatan por noticias de otros que sus obras han desaparecido de las librerías, aspecto en el que me detendré más adelante.

3.2.1. Enclaustramiento

Es el momento de hablar, pues, de la *clausura*, un tópico fundamental en la *novela de artista*, que permite ahondar en las ansiedades sufridas por este en su *atelier* de trabajo. En el texto que comentamos, frente al libre discurrir del barco por el río anchuroso y sin fronteras —sinónimo de libertad—, se retrata el confinamiento a que es sometida Elisa en su propio apartamento, situado en el decimotercer piso de un bloque de edificios y donde no encuentra ninguna solidaridad vecinal⁷. Como consecuencia de esta asfixiante reclusión, en la que se le permite escribir en una vieja computadora, pero no guardar lo imaginado —cada sábado viene una mujer a borrarle los archivos del disco duro—, la escritora entra en lógico bloqueo mental: “Tenemos todo el tiempo por delante, sí, pero un tiempo asfixiado y la reflexión no sale” (Valenzuela, 2020, 17). Y, lo que es peor, se *ablanda* intelectualmente: “Mi pensamiento no puede sumergirse en esas aguas edulcoradas y densas donde sobrenadan ciertas novelistas que, como yo hoy, no logran substraerse del deleite epidérmico para acceder a la nobleza del lenguaje. Del lenguaje digno” (Valenzuela, 2020: 65).

El enclaustramiento pasa también por la vestimenta, ya que las secuestradas son obligadas a vestir chador en sus “higiénicos paseos matutinos” con los captores: “Lo esperé tras la puerta hasta con el velo puesto, un chador negro de los clásicos, no me resistí como tantas veces, no discutí ni nada” (Valenzuela, 2020: 23). Interesa subrayar cómo Elisa lamenta la censura de las palabras más que la de la piel:

Cuando nos sacan a tomar aire debemos salir a la calle con chador, cosa que ya no llama la atención porque el chador se ha puesto de moda, [...] y los maridos y novios y amantes [...] las prefieren así, recatadas y propias. *A mí, más que los actos me importan las palabras con que se designan esos actos, las marcas indelebles. El velo es de quita y pon, pero el adjetivo “veladas” nos cubre para siempre* (Valenzuela, 2020: 21 [la cursiva es mía]).

En esta situación, la irónica, sensual y libérrima Elisa Algarañaz —cuyo anagrama, “a la garza isleña” (Valenzuela, 2020: 305), connota una radical independencia— va mutando en la sumisa Melisa Strani —alusión en el nombre a la hierba melisa, apaciguadora de nervios, y en el apellido a la extrañeza de su nueva condición pasiva—. Este era, efectivamente, el nombre de casada de la protagonista en una anterior vida, cuando no practicaba la escritura.

El pasaporte en el que aparece como Melisa Strani permite a Elisa escapar de su apartamento hacia *Villa Indemnización* pero allá, a pesar de encontrarse con los excluidos

⁷ Es el caso del portero del edificio, que comenta sobre Elisa a su anulada esposa: “Vaya uno a saber qué escribía [...]. Menos mal que en mi casa no entra un libro [...]. Esta puede que nos haya parecido muy tranquila y hasta buena persona y amable, si insistís con eso, pero así son las caretas esas que después te van a pegar una puñalada trapería, te lo digo yo” (Valenzuela, 2020: 142).

del sistema, sufrirá de nuevo la burla por su labor: “Embarazada de palabras, ha oído que decían las mujeres de la villa y se reían de ella” (Valenzuela, 2020: 235)⁸. En consecuencia, “Melisa percibió el rechazo y entendió que así debía ser, un total divorcio de todo lo escrito” (Valenzuela, 2020: 255). Sin embargo, los demonios de la creación siguen acechándola, lo que provocará su afortunada *resurrección* final: “Melisa hace ingentes esfuerzos para borrar la voz y volver a su doméstico quehacer y recuperar el espacio en blanco donde no entra sonido alguno, y a la vez intenta reconocerla, a esa voz invasora” (Valenzuela, 2020: 317).

Se abre pues el dilema entre regresar a la creación —y, con ella, a la identidad de Elisa Algañaraz— o persistir en el rol de Melisa, escondida entre chabolas de los “guardianes del orden” (Valenzuela, 2020: 30). Vemos en esta situación la reconocida prueba de la artista, que emprende un viaje de *muerte* —de Elisa a Melisa o de Deméter a Perséfone según los parámetros de la *novela de la artista*—, coronado por la posterior recuperación de su rebeldía. Esta *recuperación* es propiciada por el líder de los chabolistas, el carismático Viejo de los Siglos, con las siguientes palabras:

Así que, Melisa Strani: no dejés que a Elisa Algañaraz te la desaparezcan de un plumazo. Eso fue cosa de los años de plomo, pero, cuidado, son expertos, practicaron como locos. Antes te desaparecían de manera mucho más rotunda, pero igual, no los dejés que se salgan con la suya. Acordate: No estás vencida. Vos misma lo dijiste. Elisa Algañaraz no está vencida y esta Melisa Strani aquí presente existe sólo para demostrarlo (Valenzuela, 2020: 320)⁹.

3.2.2. Dictaduras

Si hay un rasgo que define la escritura de Valenzuela, este es el de su rechazo a cualquier tipo de opresión: política, económica, intelectual, genérica o lingüística. De ahí su frecuente denuncia a lo ocurrido durante los *años de plomo* en Argentina, que la llevó a escribir en el ensayo “Lo que no puede ser dicho”:

En nuestro país, que suele tratar de borrarlos la memoria de un pasado reciente de profundo dolor, algunas escritoras vamos tejiendo (con textos, como corresponde) una red de recuerdos hecha de metáforas que nos ayuda a iluminar las zonas más oscuras de

⁸ Se evidencia en este punto el disgusto que provoca en las burlonas mujeres la creación frente a la *procreación*. Como extensión de esta imagen, Elisa sufre en el confinamiento un embarazo que se revela imaginario en cuanto escapa, pues fue provocado por las palabras imposibilitadas de salir a la luz. Sobre la creación como *embarazo* y la autora como *procreadora de palabras*, que no establece fronteras entre cuerpo y mente y, con ello, acaba con los estereotipos heteropatriarcales, consúltase el estimulante trabajo “El género de la autoría” (Pérez y Torras, 2019).

⁹ Valenzuela rechaza la maniquea dicotomía que nos divide en hombres-opresores / mujeres-víctimas. De ahí el carácter positivo que otorga al personaje del líder de la comuna y el contenido del siguiente fragmento, extraído de las reflexiones de Elisa: “Ellos, quienes tienen ahora la manija, no son sólo hombres, ojo; me lo debo repetir a cada paso para no caer en fáciles dicotomías. Ellos son el poder, hombres y mujeres enfermos de poder, recordarlo siempre; ellos son la ley y es una ley de mierda que nos persigue sin motivo, sin dar explicaciones. ¿Por qué?” (Valenzuela, 2020: 15).

nuestra historia, hurgando muy femeninamente dentro de lo que se sabe para tratar de llegar al núcleo del no-saber, de aquello que pretende quedar negado (Valenzuela, 2001a: 9).

En la misma línea, leemos en *El Mañana*: “Y de eso se trata cuando se escribe de verdad, de trascender límites, de ir más allá de los miedos y de lo que una cree posible e imposible” (Valenzuela, 2020: 48). Se entiende así las continuas equivalencias establecidas en la novela entre los *años de plomo* y lo sucedido a las escritoras, visible en párrafos como el siguiente:

Entendí que nosotras podríamos estar pagando por algo así como el emergente de una peste ya olvidada. El retorno de lo reprimido, le dije [...] El retorno de los represores, me contestó él [El Viejo de los Siglos] [...] Como si nos hubiera vuelto a azotar el cólera: el mismo terror secreto de antes, las mismas actitudes del no te metás o del algo habrán hecho (Valenzuela, 2020: 74).

La denuncia de la dictadura se hace especialmente sangrante en relación con el tratamiento que reciben la protagonista y sus colegas, ajenas al canon burgués y, en consecuencia, desatendidas por el mercado. Este tema, capital en la obra de Valenzuela como lo demuestra Courau (2020, 2021), lleva a la constante equiparación de desaparecidos y escritoras *borradas*: “Borrón y cuenta nueva dijeron y fuimos nosotras las borradas. Dieciocho narradoras nacionales borradas del mapa literario de un plumazo” (Valenzuela, 2020: 15); “¿Qué librería? me preguntaste, si ya no queda ni un libro firmado por ustedes ni siquiera en los fondos del más oscuro rincón de los sótanos, ni en la red de redes, las han radiado a todas, toditas todas, me dijiste” (Valenzuela, 2020: 85); “desaparecidas en un estilo muy siglo XXI: apartadas de la comunicación con otros, destruidos sus libros, obliterados todos sus escritos, nunca más mencionadas” (Valenzuela, 2020: 279)¹⁰.

3.3. El mito de la artista

Llega el momento de enumerar los rasgos que integran el personaje de Elisa en el *mito de la artista*, y que resumo en los siguientes conceptos: marginal, *jugada*, *bruja* y practicante de la sororidad.

De su condición marginal da buena cuenta la siguiente declaración: “ahora las dieciocho narradoras del encuentro somos anatema, estamos apestadas, somos subversivas” (Valenzuela, 2020: 17). En este sentido, interesa destacar especialmente la *excentricidad* de la protagonista, que la lleva a encontrar solidaridad y refugio en una villa

¹⁰ Como extensión de este motivo, se entiende que ninguna autora aparezca honrada en los callejeros de Buenos Aires, lo que comprueba el personaje de Ómer tras una visita turística por la ciudad: “todas habían sido casas de escritores y ni una mención a las escritoras —ninguna escritora figura en la Bolilla 2, a ser sincera, le confesó Alina” (Valenzuela, 2020: 291).

de emergencia¹¹ y le permite, asimismo, asumir un espacio alternativo en el campo cultural:

Orillera. Así se sentía ella en semejante circunstancia, sumida en una marginalidad involuntaria tan distinta de aquella que supo aceptar en sus tiempos de escritora, cuando estaba consciente de que aquella tarea que era toda su vida no podía permitirse el dudoso lujo de la centralidad. Lo sabían también sus colegas, las diecisiete colegas hermanas de infortunio que aceptaron escribir desde la periferia para acceder a un privilegiado punto de observación. *Marginales las llamaron alguna vez. Y a mucha honra. Posicionamiento voluntario mantenido no sin esfuerzos* (Valenzuela, 2020: 256-257 [la cursiva es mía])¹².

El adjetivo *jugada*, proveniente del lunfardo y que puede traducirse como ‘comprometida’ o ‘arriesgada’, define a las participantes del encuentro ya en las primeras páginas: “El primer congreso a puertas cerradas del país, sin críticos ni académicos ni siquiera público o propósito publicitario alguno [...]. Asistirían por invitación no las más renombradas, no, sino las más jugadas” (Valenzuela, 2020: 20). Son, efectivamente, escritoras que “se negaron a plegarse a las exigencias del mercado” (Valenzuela, 2020: 301); por ello, desatendidas del gran público: “Me dijeron: a las editoriales ustedes les importan un soto, no significan cifras considerables” (Valenzuela, 2020: 18).

Frente a la presión de un medio que la lleva a asumir durante un tiempo la personalidad de Melisa Strani, Elisa encuentra su referente aspiracional en el personaje histórico de Juana Azurduy, guerrera clave en la emancipación del Virreinato de la Plata sobre la que pergeña una novela que, con sus libertarias aventuras, le permite escapar del confinamiento. Azurduy fue sin duda una mujer *jugada*. Por ello, aunque llevó a cabo extraordinarias gestas comandando un ejército de nativos, murió en la pobreza y sin que se reconociera su labor. Elisa incide amargamente en que racismo y sexismo se dan la mano: “a pesar de que Belgrano la nombró teniente coronel y reconoció su heroísmo, siendo mujer, ¿cómo iban a transferir criollos a su mando?” (Valenzuela, 2020: 119).

En cuanto al concepto de bruja, sobrevuela la literatura de Valenzuela desde sus orígenes. Así lo muestran textos como “Mis brujas favoritas” (1982) o el siguiente fragmento del ensayo “La mala palabra”:

Limpiar, purificar la palabra, la mejor forma de sujeción posible. Ya lo sabían en la Edad Media, y así se siguió practicando en las zonas más oscuras de Bretaña, en Francia, hasta hace pocos años. A las brujas —y somos todas brujas hoy— se les lava la boca con sal roja para purificarlas. Canjeando un orificio por otro, como diría Margo Glantz, la boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias

¹¹ Véase al respecto el excelente volumen consagrado por Duffy (2020) a *El Mañana*, en el que, asumiendo las teorías del subalterno, equipara la condición de la mujer escritora con la del exiliado o el *cartonero* habitante de *Villa Indemnización*.

¹² En *Los Deseos Oscuros y los Otros (Cuadernos de Nueva York)*, Valenzuela se hace eco, de nuevo, de esta situación, señalando cómo las autoras deben luchar por una posición concedida de antemano, y con toda comodidad, a los escritores varones (2002b: 142).

amenazadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico, el muy paternalista (Valenzuela, 2001b: 38).

Encontramos una de sus mejores descripciones de la escritora en “La densidad de las palabras”, relato donde quien profiere las palabras *entre sapos y culebras* es definida como *brhada* —mezcla de bruja y hada—¹³. No es de extrañar, pues, que frente a lo oído a los hombres que treparon al barco, que “con enorme asco nos gritaron lesbianas, y brujas, y subversivas, terroristas, guerrilleras. Como si no hubiéramos entrado hace rato en el tercer milenio, como si ya los roles no fueran otros” (Valenzuela, 2020: 16), la narradora replique con displicencia: “Empezaron a escupirnos calificativos rastrosos, *injuriosos desde su punto de vista*” (Valenzuela, 2020: 16 [la cursiva es mía]).

Me detengo, por último, en el fragmento donde Elisa demuestra la necesidad de una actuación solidaria entre mujeres para alcanzar el secreto de un lenguaje *libre*:

Si las escritoras navegantes de *El Mañana* lograron atisbar un aspecto oscuro de la oculta sabiduría propia de la especie humana, si rozaron con la punta de los dedos el Secreto, si supieron tanto más que la suma de los saberes individuales de cada una de ellas, dicho saber se ha diluido en el preciso instante en que se vieron separadas (Valenzuela, 2020: 278).

La apuesta por la sororidad entre escritoras resulta fundamental en la literatura contemporánea pues, como plantea María Lugones, es imposible resistir la colonialidad de género individualmente: “Las comunidades más bien que los individuos hacen posible el hacer; una hace con otro/otra, no en aislamiento individual” (2011: 116). En esta misma línea se sitúa Lorena Amaro, quien en “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres” (2021) ofrece numerosos alegatos en pro de la sororidad recogidos en antologías señeras del siglo XXI. Es el caso, por ejemplo, de los tres volúmenes agrupados bajo el nombre *Tsunami* —México (2018, 2020) y España (2019)—, pudiendo leerse en el último la siguiente declaración de Marta Sanz, su editora y prologuista: “Cada vez más mujeres queremos juntar relatos con los que mirarnos y remirarnos para reconstruirnos. A nosotras y a las nuestras. Por mí y por todas mis compañeras” (2019: 12-13).

3.4. Metacrítica

Ya se ha señalado la importancia que cobra el discurso crítico en la novela de artista, una narración que, como señala Dällenbach en *Le récit spéculaire*, se caracteriza porque la obra reflexiona sobre sí misma (1977: 16). Bodnar (2006) y Franco (2016) registran las variables que adquiere la metacrítica en el género, manifiestas en monólogos del protagonista o en diálogo entre este y otros personajes, en el comentario de una obra de

¹³ Así lo estudia Marianella Collette en “La metáfora de la bruja-escritora en ‘La densidad de las palabras’” (2010).

arte *en progreso* —ya lo vimos en la novela que escribe Elisa sobre Azurduy— o en alusiones intertextuales inscritas en la narración. Todos estos aspectos se encuentran reflejados en *El Mañana*, que, como vimos arriba, Valenzuela considera su *ars poética*.

Los monólogos de Elisa nos permiten, en primer lugar, conocer sus filias y fobias literarias. Así se aprecia en el siguiente párrafo: “Ya ni tengo los libros de mis amigos, mi biblioteca ha sido expurgada, sólo me quedan los textos señeros de los malditos maestros, los maestros mansos, no los maestros malditos que tanto admiro” (Valenzuela, 2020: 19).

Repito algunos términos objeto de la animadversión de la autora y, por extensión, de Valenzuela: *malditos maestros*, *maestros mansos* es traducible por textos canonizados por la tradición, pero incapaces de comprometerse con su tiempo, falseadores en su idealización de la sociedad que retratan.

En la novela, encontramos su paradigma en *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, único título que dejan los captores en las estanterías del apartamento de Elisa. Así lo comenta esta, sin disimular el rechazo que le provoca este título: “se llevaron casi toda mi biblioteca, pero a éste me lo dejaron, debió parecerles inofensivo” (Valenzuela, 2020: 39). De ahí que emplee el libro para vaciarlo y con fines estrictamente utilitarios: en él esconderá el módem con el que pretende comunicarse con el exterior.

¿Cuál es la razón del rechazo a esta obra, tan frecuente en los programas escolares de literatura? Valenzuela se sitúa en la línea de quienes la critican por romantizar la figura del gaucho y presentarla sin estridencias, creando un icono espurio, ajeno a los convulsos conflictos sociales que marcaron los años veinte del pasado siglo en Argentina. Con ella, dirán sus detractores, desactivó la potencia subversiva inscrita en un arquetipo de rebeldía, como se aprecia especialmente en la primera parte del *Martín Fierro*.

Por ello, Beatriz Sarlo inscribe la obra en el género de la utopía rural, situada en un pasado *dorado* situado de espaldas a los extraordinarios cambios experimentados por Buenos Aires desde principios del siglo XX (1988: 37). Por su parte, Josefina Ludmer denuncia que, en la novela, la lengua del gaucho queda sometida a la ciudad letrada, lo que hace que este hable como porteño en el afán de defender la unificación lingüística del Estado siguiendo los designios de la capital (Ludmer, 2007: 238). Obviamente, una obra de estas características satisface al Estado y al gran público, pero resulta insoportable para Valenzuela y su alter-ego en la novela.

Frente a *Don Segundo Sombra*, obsérvese el comentario de Elisa cuando cree que han dejado en su estantería un libro de Nezahualcóyotl: “*Nezahualcóyotl*, dice el lomo, y a ella se le despierta el entusiasmo porque se trata de un poeta, y de un poeta indígena” (Valenzuela, 2020: 162). En este caso, se reivindica la voz *otra* —poeta indígena— y el género *excéntrico* de la poesía. Pronto, la mujer descubrirá que el volumen es solo una carcasa, contenedora de las ganzúas que le han dejado para que escape de su encierro. De hecho, solo podrá leer unos versos iniciales de la obra que la incitan a *marchar* de forma literal, asumiendo una nueva interpretación para unos versos de clara índole elegíaca:

*¡Hágase el baile
comience el dialogar de los cantos!
No es aquí nuestra casa,
no viviremos aquí.
Tú de igual modo tendrás que marcharte.*

Abre el libro para seguir leyendo, pero eso es todo lo impreso (Valenzuela, 2020: 163).

La artillería crítica de Valenzuela se cebará especialmente contra las escritoras que, para alcanzar el éxito, asumen posturas mercantilistas, denunciadas en trabajos recientes por Nattie Golubov (2015) y Lorena Amaro (2019). Así se aprecia en los siguientes fragmentos, en los que destaca la mención de Susan Sontag como ejemplo de intelectual rebelde y comprometida¹⁴:

El resto del mundo sigue publicando a sus mujeres novelistas, un poco más amansadas, quizás, pero las sigue publicando. Qué habría dicho por ejemplo Susan Sontag, me pregunto, si aún viviera (Valenzuela, 2020: 25).

Alguna de las nuestras quizás se quebró y juró renunciar a la escritura. O cambiando su rumbo, alguna puede que haya aceptado las reglas impuestas, consagrándose a escribir insípidas novelas que giran en torno a recetas de cocina, a los mundos mágicos, los amores edulcorados, las autocomplacencias varias, las tropicalidades, las viejas historias de amantes de los próceres (Valenzuela, 2020: 25).

Los esbirros ya liberaron a varias de las nuestras; eso imagino, espero [...]. Y las que también son periodistas hacen falta para publicar revistas femeninas como las de antes, con recetas y fórmulas para ser más bella, más estática, más inconsistente (Valenzuela, 2020: 93).

Seguramente, como le señalan las mujeres de la villa miseria, [las capturaron] porque habían transgredido los límites del territorio literario que se les había asignado: “Porque en lugar de embarcarse en el mañana, toda escritora que se precie debe embarcarse en el ayer y escribir novelas románticas” (Valenzuela, 2020: 293).

Como ejemplo de discusiones sobre temas literarios, subrayo las encontradas opiniones de Elisa, Omer Katvani, Esteban Clementi y Rosalba sobre la posibilidad de un lenguaje femenino, que permean el texto desde sus inicios y demuestran lo lejos que se encuentra *El Mañana* de ser una novela de tesis. Así lo avalan, además, las preguntas sin respuesta que inician la obra y en torno a las cuales gira la trama: “¿Por qué?” (Valenzuela, 2020: 11); “Si solo habíamos estado barajando propuestas, intentando abrir espacios de reflexión, ideas sueltas que se nos iban ocurriendo para ahondar en nuestro oficio. Jugando con el lenguaje, apropiándonoslo” (Valenzuela, 2020: 16); “¿Qué habrían alcanzado a elucidar o pergeñar o siquiera inferir esas escritoras que pudiera significar tamaña amenaza para el orden imperante?” (Valenzuela, 2020: 122).

¹⁴ Recuerdo la frecuencia con la que en la *novela de artista* se incluye el nombre de intelectuales reales para realizar el comentario crítico.

De ese modo, se descubre uno de los rasgos mayores de la poética de Valenzuela: la búsqueda de la palabra no dicha, de la verdad oculta o silenciada. Como la misma autora señala en *Peligrosas Palabras*: “la verdadera literatura sirve para divertir, pero no en el sentido de entretener sino en el sentido de apartar, alejar, desviar la mirada hacia otra región insospechada” (Valenzuela, 2001b: 77-78). Otra característica esencial de su literatura vendrá dada por su defensa de la *mala palabra* y el *regodeo en el asco* (2001b: 46), identificados con la escritura corporal que vimos defendida arriba por Roberta, la protagonista de *Novela negra con argentinos*. Así lo apreciamos en el fragmento que revela el método usado por las autoras para apropiarse de las palabras: “metiéndonos en las ciénagas del lenguaje, allí donde todo es miasma y hedor, donde las palabras pierden su buen recorte, su autoridad patricia para volverse pringosas, adherentes, asquerosas palabras no por insultantes o venenosas sino por todo lo que ocultan, develando. O develan ocultando” (Valenzuela, 2020: 119).

4. CONCLUSIONES

Es el momento de concluir este artículo, en el que espero haber demostrado la pertinencia de estudiar *El Mañana* desde la perspectiva de la *novela de la artista*. El hecho de que se trate de una distopía marcada por la hibridez genérica, las preguntas sin respuesta y la reflexión metacrítica dan fe de la actualización de un género que hoy privilegia los presupuestos ensayísticos sobre los biográficos.

Así se aprecia en esta obra mayor de Luisa Valenzuela, estrechamente vinculada al resto de sus reflexiones y en la que hemos comprobado tanto la atención al contexto sociohistórico como la actualización del *mito de la artista* en el personaje de Elisa Algrañaz. *El Mañana* se constituye, pues, en privilegiada atalaya para avanzar en el conocimiento de lo que supone, en nuestros días, ser mujer y escritora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARO, L. (2019). “Cómo se construye una autora. Algunas ideas para una discusión incómoda”. *Palabra pública*, 24 de agosto. Disponible en línea: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/> [15/12/2021].
- _____. (2021). “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”. *Catedral Tomada* 9.16, 30-61.
- BODNÁR, G. (2006). “The Künstlerroman as an Early Form of Intertextuality”. *Neohelicon* 20, 21-31.
- CABAÑAS ALEMÁN, R. (1998). “Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*”. *INTI* 1.48, 148-156.

- CALAFELL, N. (2016). "Una propuesta de sabotaje: Luisa Valenzuela y sus reflexiones de escritora". *Mitologías Hoy* 14, 337-349.
- CAMPBELL, E. (2006). *The Fate of the Artist*. New York: First Second.
- CAMPBELL, E. (2003). *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG.
- COLLETTE, M. (2010). "La metáfora de la bruja-escritora en 'La densidad de las palabras' de Luisa Valenzuela". En *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, G. Díaz, M. T. Medeiros-Lichem y E. Pfeiffer (eds.), 205-214. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- COURAU, T. (2020). "La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en *El Mañana*, de Luisa Valenzuela". En *El vértigo de la escritura*, I. Chikar Bauer (ed.), 175-195. Buenos Aires: UNAS.
- _____. (2021). "Mujeres y canon literario en 'El otro libro' de Luisa Valenzuela". *REGS* 47.2, 85-104.
- DÄLLENBACH, L. (1977). *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil.
- DÍAZ, G. Y VALENZUELA, L. (2012). "Biografía dialogada de Luisa Valenzuela". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/luisa_valenzuela/autor_biografia [15/02/2021].
- DÍAZ, G.; MEDEIROS-LICHEM, M. T. Y PFEIFFER, E. (2010). *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- DUFFY, A. (2020). *Of Silenced and Unheard Voices from the South. Argentinean Subalternity According to Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.
- DUPLESSIS, R. (1985). "To 'Bear My Mother's Name': Künstlerromane by Female Writers". En *Tell Me a Riddle*, T. Olsen (ed.), 243-269. New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- FRAILE, A. Y NOGUEROL, F. (2020). "Critical Dystopias in Spanish: Memory as an Act of Resilience". En *Glocal Narratives of Resilience*, A. Fraile (ed.), 148-162. New York / London: Routledge.
- FRANCO, B. (2016). "Introduction: Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique". *Revue de Littérature Comparée* 358, 131-137.
- GARRARD, P. (2009). *Avoiding the Archetype: Reading and Writing the Female Artist*. PhD Dissertation: Royal Melbourne Institute of Technology.
- GOLUBOV, N. (2015). "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista". *Mundo Nuevo* 16, 29-48.
- HUF, L. (1983). *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- JONES, S., ed. (1991). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

- LOJO, M. (2010). "Mis novelas son caminos de búsqueda", *La Nación*, 4 de septiembre. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1300294-mis-novelas-son-caminos-de-busqueda> [12/10/2021].
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- LUGONES, M. (2011) "Hacia un feminismo descolonial". *La Manzana de la Discordia* 6.2, 105-119.
- MOHR, D. (2007) "Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia". *ZAA* 55.1, 5-12.
- MONTANDON, A. (1986). "Le roman romantique de la formation de l'artiste". *Romantisme* 54, 24-36.
- NOGUEROL, F. (2003). "De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo". En *Escribir el cuerpo*, C. de Mora y A. García Morales (eds.), 223-237. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- OLIVEIRA, S. RIBEIRO DE (1993). *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y TORRAS, M. (2019). "El género de la autoría". En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez y M. Torras (eds.), 7-24. Barcelona: Icaria.
- ROULAND, N. (2016). *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires d'Aix-Marseille.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SANZ, M. (2019). "Prólogo. Afónica". En *Tsunami*, Marta Sanz (ed.), 9-21. Madrid: Sexto Piso.
- TRITES, R. (1997). "Re/Constructing the Female Writer: Subjectivity in the Feminist Künstlerroman". En *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Literature*, R. Trites (ed.), 63-79. Iowa City: University of Iowa Press.
- VALENZUELA, L. (1982). "Mis brujas favoritas". En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, G. Mora y K. Van Hooft Ypsilanti (eds.), 88-95. Michigan: Bilingual Press.
- ____ (1990). *Novela negra con argentinos*. Nueva York: Ediciones del Norte.
- ____ (2001a). "Lo que no puede ser dicho". En *Aun y más allá: mujeres y discursos*, S. Mattalía y N. Girona (eds.), 7-12. Caracas: Escultura.
- ____ (2001b). *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. México: Océano.
- ____ (2002). *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. Buenos Aires: Norma.
- ____ (2020). *El mañana*. Buenos Aires: Interzona.
- VARSAMOPOULOU, E. (2002). *The Poetics of the Künstlerroman and the Aesthetics of the Sublime*. Surrey: Ashgate.
- VIÚ ADAGIO, J. (2021). "Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno". *Anclajes* 25.1, 43-56.

VOUILLOUX, B. (2016). “Le roman de l’artiste aux frontières des genres et des représentations”. *Revue de Littérature Comparée* 358, 161-172.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 23/04/2022

**UN DESAFÍO DE(S)DE LA AUTORA POSTULADA:
L., DELPHINE DE VIGAN Y *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE***

**A CHALLENGE OF/FROM THE POSTULATED AUTHOR:
L., DELPHINE DE VIGAN AND *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAI***

Meri TORRAS FRANCÉS
Universidad Autónoma de Barcelona
Meri.Torras@uab.cat

Resumen: Tras la publicación de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan se vio expuesta al espacio público. Eso fue así, no solamente por el éxito que obtuvo la novela, reconocida por la crítica y merecedora de prestigiosos premios, sino por dar cuenta de episodios privados de la historia familiar de la autora, especialmente de su madre. Desde la ambigüedad del título que cruzará por entero el libro, *D'après une histoire vraie*, la novela que seguirá puede leerse como una respuesta crítica y ácida, en clave ficcional, a la situación de vulnerabilidad que atravesó De Vigan. Conflictuando la figura de la autora postulada, el texto es co-protagonizado por Delphine y L., otra autora. Discurriendo por las líneas de frotación entre la autobiografía y la autoficción, el relato es un artefacto prodigioso capaz de sostener, hasta el último carácter del texto (y aún más allá), una doble lectura.

Palabras clave: Autor postulado. Proceso interpretativo. Delphine de Vigan. Metaliteratura. *D'après une histoire vraie* (Basada en hechos reales).

Abstract: After the publication of *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan was exposed to the public space. This was so, not only because of the novel's success, recognized by critics and deserving of prestigious awards, but also because it gave an account of private episodes in the author's family history, especially her mother's. From the ambiguity of the title that will cross the entire book, *D'après une histoire vraie*, the novel that will follow, can be read as a critical and acid response, in a fictional key, to the situation of vulnerability that De Vigan went through. Conflicting the figure of the postulated author, the text is co-carried out by Delphine and L., another author. Running along the lines of friction between autobiography and autofiction, the story is a prodigious artifact capable of sustaining, until the last character of the text (and even beyond), a double reading.

Keywords: Postulated author. Interpretative process. Delphine de Vigan. Meta-literature. *D'après une histoire vraie* (Based on a true story).

[L. a D.] Le succès d'un livre est un accident dont on ne sort pas indemne, mais il serait indécent de s'en plaindre. De cela, je suis sûre (De Vigan, 2015 : 41).

[L. a D.] Nous avons beaucoup de choses en commun. Mais toi seule peux les écrire (De Vigan, 2015 : 203).

1. LA (DOBLE) AUTORÍA POSTULADA

La literatura implica una comunicación aplazada porque se materializa en un texto verbal escrito —*littera* [*letra*] exige escritura—, y se establece por ello un desajuste en la interlocución, que abre el espacio a los juegos auto(r)ficcionales y a las elucubraciones teórico-críticas. Si bien la voz narrativa en un texto literario se dirige a la figura destinataria de su relato, con quien comparte el nivel extradiegético —esto es, *externo* a la [intra]diegesis o relato que alguien produce y alguien recepciona—, cuando tratamos las figuras autora o lectora, el diálogo entre ambas se complejiza. Autor real y lector real no se comunican nunca directamente, sino que lo hacen con las figuras imaginadas, en cierto modo ideales, que se proyectan a partir del texto y tienen su existencia en el espacio fronterizo entre la ficción de los relatos, los libros y la realidad.

Así, en el proceso de lectura de un texto literario armamos cierta concepción de su autor real *a partir* de ese texto, pero también con la concurrencia de aquellos intertextos que tenemos del autor en cuestión (imágenes, entrevistas, críticas, comentarios, lecturas precedentes de sus libros...), de ahí que insista en la hibridez de su naturaleza, *hipotética* en la misma [gruesa y borrosa] línea que separa lo real de lo ficticio. Esta categoría mestiza y, en cierto modo monstruosa, por su constitución fragmentaria, cambiante y heterogénea, ha merecido atención crítica. Con ella interseccionan nociones como la de *autor implícito*, de Wayne Booth, o la de *autor postulado*, de Alexander Nehamas, y es en este mismo espacio donde ahondan e indagan buena parte de las teorías de la autoficción¹.

Desde el otro lado, en dirección inversa, también los autores reales —los escritores— proyectan e imaginan lectores implícitos, para decirlo con Wolfgang Iser, capaces de leer sus libros comprendiendo todos los guiños, ironías, parodias, logros estilísticos, juegos literarios, etc. Luego, los lectores y las lectoras reales hacen/hacemos lo que podemos, hallando más y menos a la vez de lo que estaba en aquello irrecuperable en sí mismo,

¹ Quiero poner en valor la labor que Ana Casas y el grupo investigador que dirige llevan desarrollando de forma sostenida a través de distintos proyectos, encuentros académicos y, por supuesto, publicaciones. Entre ellas destacaría *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Madrid: Arco / Libros, 2012) o *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2017). Consigno en nota estos dos volúmenes fundamentales porque, como se verá, este artículo se mueve en los contornos de la autoficción pero declina entrar a considerar la novela de De Vigan desde ella. Lo que me interesa es el establecimiento y mantenimiento de estos contornos, el juego de los límites.

fruto de construcción y elaboración, que colocamos en el origen de todo y llamamos *intención autorial*.

Cuando un autor y un lector *reales* coinciden, por aquellos ritos literarios que acompañan los libros, el entendimiento no suele ser tan fluido como el que mantiene con sus contra-figuras imaginadas. En *D'après une histoire vraie*, Delphine de Vigan ficcionaliza un episodio de este encuentro en el festival literario de Chalon-sur-Saône, cuando su alter ego en la novela dialoga con un grupo lector de sus libros. La andanada de preguntas insiste una y otra vez en la dimensión sincera, verdadera, real y no ficcional de su novela anterior, *Rien ne s'oppose à la nuit*. Un lector toma la palabra para enmendar—incluso corregir— la defensa de la ficción que acaba de hacer la escritora invitada:

—Vous avez tort. Ce n'est pas ça. Nous, ce qui nous plaît dans votre livre, c'est l'accent de vérité. On le sent, on le reconnaît. L'accent de vérité, ça ne s'explique pas. Vous avez beau dire, c'est ce qui fait la force de ce que vous avez écrit (De Vigan, 2015: 447).

La escritora reúne la fuerza para replicarle:

—Je ne crois pas à l'accent de vérité, Monsieur. Je n'y crois pas du tout. Je suis presque certaine que vous, nous, lecteurs, tous autant que nous sommes, pouvons être totalement dupes d'un livre qui se donnerait à lire comme *la vérité* et ne serait qu'invention, travestissement, imagination. Je pense que n'importe quel auteur un peu habile peut faire ça. Multiplier les effets de réel pour faire croire que ce qu'il raconte a eu lieu. Et je nous mets au défi —vous, moi, n'importe qui— de démêler le vrai du faux. D'ailleurs, ce pourrait être un projet littéraire, écrire un livre entier qui se donnerait à lire comme *une histoire vraie*, un livre soi-disant *inspiré de faits réels*, mais dont tout, ou presque, serait inventé (De Vigan, 2015: 448).

La cita es extensa pero absolutamente fundamental para enmarcar el objetivo de este escrito. El juego metaliterario que pone en escena el fragmento es evidente: he aquí la poética del libro de Delphine de Vigan en el que se centra este artículo, la novela donde se ubica y leemos esta misma escena. En ella se enuncia el desafío al que alude el título de este texto y que me propongo desgranar a partir de tres hipótesis interpretativas, vinculadas entre ellas, y que no son, ni mucho menos, las que saturan los múltiples lugares posibles de lectura que este libro no solo posee sino, incluso, suscita.

Alexander Nehamas desarrolló, a lo largo de la década de los ochenta, el concepto de *autoría postulada*. Ya en 1981, desde las páginas de *Critical Inquiry*, publicó un artículo donde usaba el término en el marco de un diálogo teórico con la deconstrucción, en relación a la consideración que para ésta merece la (i)legibilidad intrínseca de los textos, y su vínculo con la persona que los ha escrito. *Escritor* y *autor* no son lo mismo; ya se habían ocupado de señalarlo Roland Barthes y Michel Foucault en sus escritos

fundamentales de 1967 y 1969 respectivamente². Nehamas revisa las distintas posiciones de enunciación para acuñar un concepto de autor que no precede al texto, sino que emana de él, como *product*o y *product*or a la vez de la interpretación que se hace del mismo:

[...] since texts are products of expressive actions, understanding them is inseparably tied to understanding their agents. But just as the author is not identical with a text's fictional narrator, so he is also distinct from its historical writer. The author is postulated as an agent, whose actions account for the text's features; he is a character, a hypothesis which is accepted provisionally, guides interpretation, and is in turn modified in its light. The author, unlike the writer, is not a text's efficient cause but, so to speak, its formal cause, manifested in thought not identical with it (Nehamas, 1981: 145).

Una formulación más intensiva, sintética y depurada del concepto apareció cinco años después en las páginas de *The Journal of Philosophy*, en un artículo titulado "What an author is", donde Nehamas ejemplificaba lo que teorizaba, puesto que se dedicaba a dialogar con un Foucault autor postulado. Lo que me parece sugerente de la propuesta de Nehamas en el marco de este análisis de la novela de Delphine de Vigan es la vinculación que establece entre interpretación y autoría postulada. Considerar el texto como una acción implica asumir la interpretación como un proceso intertextual donde el sentido del texto *deviene* en relación ampliada: "Interpretation [...] places a text within a perpetually broadening context, not within a continually deepening one" (Nehamas, 1986: 688). El agente postulado que acompaña este fenómeno y lo regula dándole unidad y coherencia relacional es un constructo llamado *autor*: "[...] seeing a text as a work, we necessarily see it as the partial manifestation of a character" (Nehamas, 1986: 688). Se trata no de una persona sino de un ente abstracto, híbrido, que ocupa el espacio fronterizo al que hacía referencia más arriba, derivado de la interpretación individual y colectiva-contextual-cultural de un texto y/o una obra, que no coincide —como ya se ha señalado— con el escritor real, aunque este pueda conformar o incidir en el ente *autor*.

The author [...] is a plausible historical variant of the writer, a character the writer could have been, someone who means what the writer could have been, someone who means what the writer could have meant, but never, in any sense, did mean. [...] the author, produced jointly by the writer and text, by work and critic, is not a person; it is a character who is everything the text shows it to be and who in turn determines what the text shows. The author has no depth (Nehamas, 1986: 689).

Mi primera hipótesis de lectura plantea que en *D'après une histoire vraie*, Delphine de Vigan articula estratégica y minuciosamente los mecanismos de un relato que *dificulta* el proceso interpretativo de constituir *una* autora postulada, puesto que en esta noción exegética conviven *dos* autoras postuladas, no sin conflicto, de modo que el relato se mantiene en una incómoda polivalencia hasta el final de la lectura. Esta ambigüedad

² Me refiero al artículo "The Death of the author", de Barthes, aparecido primero en inglés en la revista *Aspen Magazine*, número 5/6 (1967) y a la conferencia de Foucault en la Société française de Philosophie, el 22 de febrero de 1969, intitulada "Qu'est-ce que c'est un auteur?".

concierno, incluso, a la novela en tanto libro-objeto y a su [presunta] escritora real, asediada terroríficamente por *otra* existencia postulada.

Qué duda cabe de que este es un planteamiento que puede ponerse en relación con los juegos metaliterarios, propios de la autoficción. Así, por ejemplo, el fenómeno de la *autofabulación*³ que a juicio de Vincent Colonna acompaña este género textual, o la definición que da de *autonarración* Philippe Gasparini⁴, se encarnan en *D'après une histoire vraie*. Sin embargo, no voy a desarrollar este nexo en las páginas que siguen porque supondría un posicionamiento interpretativo a priori que dirigiría mi lectura neutralizando la ambigüedad estructural de la autora postulada a la que aludía más arriba. El propósito de este texto no es subsumir la novela de De Vigan bajo el paraguas de la autoficción, sino mostrar como construye y mantiene el desafío interpretativo irresuelto.

2. LA INFLEXIÓN DE *RIEN NE S'OPPOSE À LA NUIT* EN LA OBRA DE DELPHINE DE VIGAN

En 2011, en éditions Jean-Claude Lattès, vio la luz el sexto libro de Delphine de Vigan. Parafraseando en su título un verso de uno de los éxitos del cantante francés Alain Bashung en la década de los noventa —“Osez Joséphine”—, *Rien ne s'oppose à la nuit* es un relato que busca lo audible, un texto escrito contra el silencio. Da curso, a su vez, a la tentativa de encontrar a la madre y comprender su dolor, poner en palabras una existencia en sus contextos, dotarla de discurso y fijarla, darle la presencia material de un volumen impreso que la evoca a cada lectura. El tejido del texto une, restablece un nexo entre Lucile, la madre en la ficción⁵, y su hija, la narradora, cuyo relato le permite, de este modo, acercarse —acercarnos— a la mujer que le dio la vida, cuando ésta ha acabado con la suya, suicidándose a los sesenta y un años de edad, enferma de un cáncer de pulmón.

Diagnosticada de bipolar y maniaco-depresiva, Lucile Poirier es para su hija una ausencia presente y una presencia ausente, en la vida compartida y en la muerte irreversible. Es en la frontera de esa tensión que discurre el relato que, de algún modo, la devuelve entre fantasmas, en tanto que la representa y en esa misma acción, la desplaza y la suplanta, subrayando su ausencia⁶ y, con ello, la dificultad de alcanzar *esa* verdad capaz de colmar todas las preguntas y las inquietudes que la atraviesan. Entre los diversos interrogantes que re-traza la escritura de De Vigan en este texto, está el que circunda la

³ Una “proyección del autor en situaciones imaginadas y bajo un contrato de lectura indudablemente personal” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 11).

⁴ “Texte autobiographique et littéraire présentant des nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience” (Gasparini, 2008: 311).

⁵ Los nombres de las personas *reales* han sido modificados.

⁶ Esa es, para decirlo con Corinne Enaudeau, *la paradoja de la representación*: “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau, 1999: 27).

enfermedad mental. Lucile recibe el mismo diagnóstico que la hermana de su madre, es decir, de la abuela de la narradora. La fatalidad del trastorno psíquico parece residir en el seno familiar, que Lucile heredó de su tía y que planea sobre la figura de la narradora, bajo el régimen de lo ineludible⁷:

J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets, parce que je veux cesser d'avoir peur qu'il nous arrive quelque chose comme si nous vivions sous l'emprise d'une malédiction, pouvoir profiter de ma chance, de mon énergie, de ma joie, sans penser que quelque chose de terrible va nous anéantir et que la douleur, toujours, nous attendra dans l'ombre (De Vigan, 2011: 274-275).

2.1. Un género de escritura *distinto*

Para escribir este libro, Delphine de Vigan emprendió un camino de búsqueda y metódica investigación, que la llevó a entrevistarse con integrantes más o menos cercanos de la familia, así como con amistades y/o personas conocidas de su madre. Este proceso, largo, arduo y doloroso, está tematizado en el libro que, en este sentido, apunta el juego metaliterario que cruzará por entero la novela posterior, aunque —como se verá— la autorreflexión escritural tiene lugar desde lugares relacionados pero distintos. Así, en *Rien ne s'oppose à la nuit*, asistimos a menudo a la lectura de fragmentos que condensan el mismo proceso que supuso la elaboración material del libro que leemos. Esto sucede a lo largo de todo el texto. Así, en la primera parte, señala:

Pour avoir un sentiment d'avancer, j'ai décidé de retranscrire les entretiens que j'avais menés, les retranscrire mot pour mot comme on le fait dans le métier que j'ai longtemps exercé, en vue d'une analyse de contenu, selon une grille de lecture généralement définie par avance, à laquelle s'ajoutent les thèmes spontanément abordés par les interviewés. J'ai commencé et j'y passé des journées entières, casque sur les oreilles, les yeux brûlants face à l'écran, avec cette volonté insensée de ne rien perdre, de tout consigner (De Vigan, 2011: 40).

Y, más avanzado el texto, ya en la tercera y última parte, insiste:

J'ignore au fond quel est le sens de cette recherche, ce qui restera de ces heures passées à fouiller dans les cartons, à écouter des cassettes ralenties par l'âge, à relire des courriers administratifs, des rapports de police ou médico-psychologiques, des textes saturés de douleur, à confronter des sources, des discours, des photographies (De Vigan, 2011: 274).

Por primera vez, De Vigan pone a prueba su capacidad de escribir desde un lugar de partida no ficcional. Su opera prima, *Jours sans faim*, aparecida en 2001 y publicada bajo el pseudónimo de Lou Delvig, desarrollaba su trama a partir de un episodio *real* de la

⁷ Cabe hacer hincapié en esta especie de *amenaza* en tanto que es la que se proyectará en *D'après une histoire vraie*, en el paraguas psicopatológico de algo más cercano a la esquizofrenia.

vida de la escritora: la experiencia de haber atravesado una etapa en que se le diagnosticó anorexia, a los diecinueve años de edad, y fue internada en un centro para su recuperación. La escritura de este primer libro, no obstante, se instala en la ficción desde el inicio de su devenir texto⁸, mientras que no es así en el relato sobre su madre. A pesar de llevar en el subtítulo la palabra *roman*, que lo declara partícipe de un género de ficción, *Rien ne s'oppose à la nuit* no es una *novela* autobiográfica (como sí puede entenderse, en parte, *Jours sans faim*), sino un discurrir auto(bio)gráfico, indiferenciado en este caso de una escritura que podríamos denominar *heterobiográfica*⁹, en tanto que —sin dejar de tratarse de una escritura del yo— es literal y figuradamente *alterada* por la vida de otra persona, en este caso su madre. En el seno del mismo texto, la voz narrativa marca la diferencia:

Jours sans faim est un roman en partie autobiographique, pour lequel je souhaitais maintenir, à l'exception de quelques incursions dans le passé, une unité de temps, de lieu et d'action. La construction l'a emporté sur le reste, aucun des personnages secondaires n'a vraiment existé, le roman comporte une part de fiction et, j'espère, de poésie.

Ma démarche actuelle me semble à la fois plus périlleuse et plus vaine. Aujourd'hui, il arrive toujours un moment où les outils me tombent des mains, où la reconstruction m'échappe, parce que je cherche une vérité qui se situe au-delà de moi, qui est hors de ma portée (De Vigan, 2011: 304).

La(s) familia(s) que *Rien ne s'oppose à la nuit* pone en escena, la propia extensa, coyuntural y concreta alrededor de la figura materna, así como la dimensión institucional, estructural, del concepto, forjadas ambas dos en vínculos no elegidos, las sombras de los silencios y los fantasmas que estos engendran, son objeto en el libro de una lúcida deconstrucción. Lúcida e iluminadora, en tanto que arroja luz a la oscuridad, en busca de esa verdad a la que se refiere la cita, fuera de su alcance. Después de la dedicatoria a su hermana Margot, el epígrafe que cancela el acceso ya supone un aviso para quien se adentre en el texto. Se trata de una cita de Pierre Soulages, conocido como el pintor del negro, donde recuerda el descubrimiento artístico y emocional que le supuso hundirse en este color: “Dans cet extrême j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. [...] Mon instrument n'était plus le noir, mais cette lumière secrète venue du noir” (De Vigan, 2011: 9). De un modo similar, la escritora se arroja a la oscuridad para encontrar la luz que la

⁸ De Vigan elige, por ejemplo, una voz narrativa extraheterodieética y descarta, así, el relato desde un yo protagonista.

⁹ Christine Delory-Momberger usa el término aplicado a la lectura de textos ajenos y no, como hago yo en este caso, a la escritura de textos autobiográficos a través del relato fundamental de una *bios otra* que la propia que de ningún modo puede ser ajena. Delory-Momberger lo define así: “La comprensión que produzco del relato de los otros se inscribe en un juego de interrelaciones que hace de este relato, no un objeto unánime e idénticamente decodificable, sino un *en-juego* entre los demás y yo, entre yo y yo-mismo. No puedo (re)construir el mundo de experiencia del relato que recibo más que relacionándolo con mi propia biografía de experiencia y haciéndolo entrar en ella, *com-prendiéndolo* en relaciones de resonancia y de inteligibilidad con mis propias experiencias. En el acto de su recepción, el relato del otro es, así, una forma mediatizada de *experiencia* y de *escritura de sí*. El término *heterobiografía* podría ser propuesto aquí para nombrar las formas de experiencia y de escritura de sí que practicamos cuando *com-prendemos* el relato por el cual otro trae su experiencia, cuando nos lo apropiamos en el sentido de hacérselo propio, de, en tal relato, *com-prendernos* a nosotros-mismos” (Delory-Momberger, 2014: 703).

conduzca a una verdad: la que le permita recuperar a su madre y reconciliarse con ella. El nombre que recibe ésta en el texto —Lucile, de *lucilis* (‘de color claro’)— es una muestra más de esta tenaz búsqueda de la claridad desde la ausencia de ambas (madre y luz), que son en el relato la promesa de ser lo mismo.

2.2. Éxito y condena

Si la gran acogida que tuvo *No et moi*, en 2007, había contribuido a dar a conocer a Delphine de Vigan como escritora¹⁰, *Rien ne s’oppose à la nuit* fue su consagración profesional definitiva. El libro fue galardonado con varios premios el mismo año de su publicación: Prix du roman Fnac, Prix du roman France Télévisions, y Prix Renaudot des lycéens; y, al año siguiente, en 2012, mereció también en Grand Prix des lectrices de Elle. A partir de ese momento se incrementaron notoriamente las traducciones de la obra de De Vigan y su fama tomó una dimensión internacional.

No obstante, la conjugación de prestigio y popularidad que, a partir de este libro, la laureaba como autora supuso, para De Vigan, una presión que la condujo a un bloqueo en la escritura. Cabe detenerse en los efectos de *Rien ne s’oppose à la nuit* porque se encabalgan en la novela que le sigue. A pesar de los cuatro años que las separan, hay una ilusión de continuación entre ellas, por el hecho de que la historia relatada en *D’après une histoire vraie* se ubica en este espacio temporal entre ambas. Así, en las páginas que, a modo de preámbulo, dan apertura al relato, la voz narrativa constata esa imposibilidad de la escritura.

Quelques jours après la parution de mon dernier roman, j’ai cessé d’écrire. Pendant presque trois années, je n’ai pas écrit une ligne. Les expressions figées doivent parfois s’entendre au pied de la lettre [...]. Pas une ligne, pas un mot [...].

Écrire, je ne pouvais plus.

Écrire, c’était non (De Vigan, 2015: 7-8).

No es esa la sola resaca que le ha dejado la aclamada novela. Si bien, además, hay una demanda por parte del público (y parte de la crítica) de que siga escribiendo desde ese lugar no ficcional, Delphine empieza a recibir en su domicilio particular cartas anónimas insultantes y violentas justamente por haber elegido esta *poética de la verdad* en su último libro. Los anónimos se irán reproduciendo en el texto con una tipografía distinta, que recuerda la máquina de escribir. Este es el primero:

Delphine,

Tu crois sans doute que tu es quitte. Tu crois pouvoir t’en tirer comme ça, parce que ton livre est soi-disant un roman et que tu as changé quelques prénoms. Tu crois que tu vas pouvoir reprendre le cours de ta petite vie minable. C’est trop tard. Tu as semé la

¹⁰ Prueba de ello es la adaptación filmica que hizo del texto la actriz y directora francesa Zabou Breitman, con el título homónimo de *No et moi*, en 2010. Roman Polanski asumirá el reto de adaptar *D’après une histoire vraie*, cuyo estreno fue en 2017, en la sección oficial (fuera de concurso) del Festival de Cannes.

haine, tu récolteras ton dû. [...] Tu as vendu ta mère et ça t'a rapporté gros. Tu gagnes du fric, n'est-ce pas? Ça paye bien la saga familiale, hein, ça rapporte un maximum? [...] (De Vigan, 2015: 44-45).

El tono de este fragmento es suficientemente elocuente para entender que la aparición de estas misivas amenazantes, sin remitente, en el buzón de su casa, contribuye a intensificar el malestar, el miedo y el terror que, *in crescendo*, se adueñaran del devenir del relato.

A tenor de lo que ficcionaliza *D'après une histoire vraie*, debe añadirse la presión que recibe Delphine de Vigan ya no solamente desde la demanda del público lector, sino desde la misma política editorial, para poner en práctica una escritura de lo real. Así, la experiencia iniciática de su opera prima, la ya citada *Jours sans faim*, vuelve a proyectarse en las páginas de la novela cuando el personaje de D.[elphine de Vigan] recuerda los motivos por los que un editor de París rechazó su publicación. A juicio de él, le faltaba al manuscrito un *efecto de realidad* [*effet de réel*] y, no sin manifiesto paternalismo, citando a Roland Barthes, se dispuso a explicarle en qué consiste este concepto, mientras acompañaba a D. hacia el camino de salida. A medida que se alejaba, D. recuerda haber reflexionado:

Je n'avais rien contre les effets de réel, j'adorais les effets de réel, j'étais une passionnée d'effets de réel, mais l'éditeur parlait d'autre chose. Il voulait que j'inscrive le texte dans le Vrai. Il voulait que je dise au lecteur attention, Madame, Monsieur, tout ce que je vous raconte est authentique, voilà un livre qui sent le Vécu, un livre cent pour cent autobiographique, voilà de la Vrai Vérité, voilà la Vie à l'état brut, garantie sans additifs, du réel qui n'a subi aucune transformation, surtout pas celle de la littérature (De Vigan, 2015: 143).

Esa misma petición, que la protagonista recuerda a razón de su primera novela, se intensificará —como ya hemos visto— tras la aparición de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Delphine de Vigan se topará con ella en entrevistas, conversaciones con el público lector, reseñas críticas, a menudo en forma de un elogio que marca no obstante el camino, y que exige tácita o explícitamente más. Voy a tratar de mostrar que es en resistencia frente a esa demanda que la autora construye en *D'après une histoire vraie* un artificio literario que nos desafía a ser capaces de leer desde la ficción, que nos obliga a avanzar en una tensión interpretativa entre lo que es real o no en la historia narrada y que, magistralmente, consigue proyectar esta duda al conjunto del libro como objeto real. Esa tensión real/ficcional se desatará, pues, a distintos niveles, desde el *yo* hasta la escritura material del texto que conforma el volumen físico publicado por JCLattès. No debe sorprendernos, en consecuencia, que los pareceres del señor lector en la escena recogida al inicio, del editor aludido en el fragmento citado justo más arriba y los de L., la coprotagonista del relato, estén muy cerca. D. y L. complejizarán y problematizarán el lugar de la *autora postulada*. Y Delphine de Vigan, como ya avancé, se aprovechará de este espacio para lanzarnos un reto.

3. EL DESAFÍO DE LEER FICCIÓN

3.1. Los códigos del texto: D. y L., D. versus L.

D'après une histoire vraie se divide en tres partes: I. *Séduction* (Seducción), II. *Dépression* (Depresión) y III. *Trahison* (Traición)¹¹. Antecedén el inicio de la primera parte unas páginas preliminares, apenas tres [de la 7 a la 9] que son, a todas luces, fundamentales: con ellas Delphine de Vigan/la narradora marca el modo cómo invita a quien lee a incorporarse en el texto. Y empieza el desafío de la autora postulada. Aparentemente estamos en el mismo registro que el libro precedente, ante un relato autobiográfico, a lo sumo autoficcional, donde la escritora Delphine de Vigan (autora real) juega a fundirse con la narradora (personaje), llamada más adelante D. o directamente Delphine. Desde ese lugar se nos da cuenta de tres cuestiones determinantes: por un lado, después de casi cuatro años sin publicar la narradora explica la situación de bloqueo en la que se encontraba, a la que ya me he referido; inmediatamente, la asocia con un estado de ánimo que sobrepasa el miedo y la lleva a ingresar en el terror, que se irá en efecto apoderando del texto (incluso en tanto género textual) a medida que lo leamos:

Avec mes proches, il m'est sans doute arrivé d'évoquer la peur. Je ne me souviens pas d'avoir parlé de terreur, c'est pourtant de *terreur* qu'il était question. Maintenant je peux l'admettre: l'écriture qui m'occupait depuis si longtemps, qui avait si profondément transformé mon existence et m'était si précieuse, me terrorisait (De Vigan, 2015: 9).

Finalmente, presenta a la coprotagonista indiscutible de la trama: L.

La vérité est qu'au moment où j'aurais dû me remettre à écrire [...], j'ai rencontré L.

Aujourd'hui je sais que L. est la seule et unique raison de mon impuissance. Et que les deux années où nous avons été liées ont failli me faire taire à jamais (De Vigan, 2015: 9).

L, pronunciado en francés *el* deviene homofónicamente *elle* ('ella').

Mi segunda hipótesis de lectura es que L. es Delphine de Vigan, no porque la escritora padezca ningún tipo de esquizofrenia en la línea de la maldición familiar que, no sin cierta ironía, proyecta su sombra sobre el texto. L. es la figura autorial emanada a partir de *Rien ne s'oppose à la nuit*, la encarnación de la autora postulada por el público y la crítica, y que la escritora de carne y hueso se ve impelida a poner en escena a costa de su propio cuerpo, en un momento de extrema vulnerabilidad, fruto en gran parte de la exposición que ha supuesto escribir ese relato no ficcional sobre la vida y la muerte de su madre. L.

¹¹ Cabe preguntarse el porqué de esta elección, y la respuesta no es tan fácil. La tripartición da cuenta de la relación entre ambas —L. y D.—, quizás focalizando un poco más desde el lado de D. No obstante, ¿quién traiciona a quién? Y ¿en qué? Y ¿por qué? De nuevo, lo que respondamos delata la lectura escogida.

es, en consecuencia, algo/alguien que ama y odia, algo/alguien que la puede destruir, algo/alguien que es ella misma y no lo es. Entrará en juego como consecuencia directa de la puesta en escena de la figura de autora que Delphine performa:

J'avais écrit un livre dont je n'avais pas imaginé la portée.

J'avais écrit un livre dont l'effet au sein de ma famille et autour de moi se diffuserait en plusieurs vagues, dont je n'avais pas anticipé les dommages collatéraux, un livre qui ne tarderait pas à designer mes appuis indéfectibles mais aussi mes faux alliés, et dont les effets retard se prolongeraient longtemps.

Je n'avais pas imaginé la multiplication de l'objet et ses conséquences [...] (De Vigan, 2015: 16).

Entre esta multiplicación del objeto estará el desdoblamiento de la figura autorial postulada y la literaturización en *D'après une histoire vraie* de la lucha por la imposición de una poética no ficcional, que dé continuidad al libro anterior. El título es ya un hallazgo: puede entenderse en el sentido en el que se ha traducido —*Basada en hechos reales*— pero la polisemia del *après* ['a partir de' y 'después'] permite una traducción extraña pero posible, que revela otro sentido: *De después de una historia real*, donde la historia real sería *Rien ne s'oppose à la nuit* y el libro que tenemos entre manos sería, en efecto, el que viene *después* de esa historia real. De este modo el mismo título contiene el desdoblamiento que cruza todo el libro: L. *versus* D.¹²

Por cuestiones de espacio, no voy a entrar en analizar la atracción que existe entre ambas mujeres y la relación de fusión amorosa que se acaba estableciendo entre ellas. Tampoco voy a entretenerme en el magistral juego de desdoblamientos que De Vigan desarrolla a lo largo del relato y que sostiene ese *nous est un autre je*, si se me permite un eco deformado de la frase de Rimbaud. Sí me detendré, no obstante, en las distintas poéticas de creación que las enfrentan. Como D., L. es escritora, pero otro tipo de escritora: escribe para los otros y las otras, en su nombre, normalmente personas famosas y textos de corte autobiográfico. Tiene, eso sí, una forma de rubricar sus textos y lo exige por contrato; es su *griffe* autorial secreta: “À la fin de chaque texte qu'elle terminait pour quelqu'un d'autre, elle écrivait le mot FIN, suivi d'une étoile (une sorte d'astérisque qui ne renvoyait à rien)” (De Vigan, 2015: 282). Le comparte este detalle a D., que se burla un poco por el desuso de la práctica de escribir “Fin” al final de los textos. Antes L. ya le había dado a conocer su particular método de trabajo.

¹² De hecho (y no es nada gratuito), es L. quien sugiere este libro a D., como algo ineludible, que terminará por escribir: “—Tu n'as jamais envisagé d'écrire un livre sur l'après? Un livre qui raconterait la parution de ton dernier roman, ses conséquences, ce qu'il a provoqué, précipité, ce qu'il a révélé. Cette manière dont il opère, à retardement” (De Vigan, 2015: 124). Y la teorización a propósito de este tipo de libro sigue en las páginas siguientes, reinsertándose la disputa de poéticas creadoras que mantienen ambos personajes a la que inmediatamente aludiré. Además, claro está, se trata de una reflexión metaliteraria a propósito del texto que tenemos en las manos, que se integra en el juego de la novela en torno a quién es la autora de la misma: D. o L.

Elle avait passé l'été précédent à Ibiza, dans la maison d'une célèbre animatrice de télévision, avec laquelle elle avait ainsi vécu plusieurs semaines. Elle avait adopté son rythme, rencontré ses amis, elle s'était fondue dans le décor. Peu à peu, les confidences étaient venues, au détour d'un petit déjeuner, d'une promenade nocturne, d'un lendemain de fête dans la maison désertée. L. avait tout enregistré, des heures d'échanges anodins au détour desquels surgissait parfois une révélation. Après quelques mois de travail, elle venait tout juste de terminer le livre. L. avait évoqué cette matière qui lui était offerte, une matière brute, vivante, quelque chose au fond qui relevait du Vrai, elle a prononcé le mot plusieurs fois, car au fond seul le Vrai comptait (De Vigan, 2015: 52).

El fragmento es extenso, pero merece la pena detenerse en él: por un lado, la rutina metodológica que sigue L. se parece, salvando las distancias, a la que De Vigan decía seguir en *Rien ne s'oppose à la nuit*. Por otro lado, es también la misma que L. está llevando a cabo con/tra D. La alabaza de la Verdad en mayúscula por parte de L. avanza la diferencia fundamental entre ambas escritoras y su poética de escritura por la que se enfrentarán, produciéndose un incremento paulatino de la violencia en la novela, hasta desembocar en el género del terror psicológico, a medida que se produce el desenlace¹³. A lo largo de la novela, hay distintos momentos donde L. y D. mantienen discusiones teóricas a propósito de la escritura, la ficción, la verdad y la demanda de los lectores. Así, por ejemplo, el capítulo que se desarrolla en la primera parte [páginas 97-109] despliega, durante una cena de las dos protagonistas, una rica reflexión teórica a propósito de la verdad, la ficción y la literatura. Hay otros momentos en el texto, pero me detendré en éste por su aparición temprana, su extensión y porque sienta las bases del desafío interpretativo que la novela y su(s) autora(s) nos lanzan, y que es el centro de interés de este artículo.

3.2. El desafío de(s) la autora postulada

En el transcurso de una velada juntas, durante los preparativos de la cena, de forma súbita L. le pregunta a D. qué es lo que va a escribir ahora. Tras apurar la copa de vino tinto, D. se decide a compartir, a grandes líneas, el proyecto alrededor de la telerrealidad y la sobreexposición sobre el que ha estado trabajando y que tendrá como protagonista un personaje inventado¹⁴. L. se muestra decepcionada. Le recrimina no estar haciendo lo que había enunciado en una entrevista a propósito de su siguiente libro, más personal aún que el precedente. D. responde que después de la experiencia de *Rien ne s'oppose à la nuit* ahora le apetece volver a la ficción. De nuevo, el repliegue metaliterario, la marca de que este libro que D. dijo que escribiría y ahora no se muestra dispuesta a escribir puede

¹³ He ido aludiendo a esta cuestión que, sin embargo, no desarrollo en este texto. La mutación sigue, es evidente, la transformación de la relación entre ambas —L. y D.— y, como contribuyen a señalar los epígrafes de Stephen King que abren cada sección, es un terror que tiene que ver con la escritura, en relación con la identidad y la salvación. Poner en relación los epígrafes elegidos de King con la novela de De Vigan puede ser objeto de otro artículo.

¹⁴ Un proyecto que ha acabado constituyendo, con transformaciones substanciales, pero focos de interés mantenidos, la que es hasta la fecha su última novela publicada: *Les enfants sont rois* (2021).

ser el que albergamos entre las manos. A lo largo del intercambio conversacional que sigue entre ambas protagonistas, se debate sobre la función de la literatura, así como la relación de la escritura con la ficción y la verdad. A juicio de L., la literatura debe ocuparse de la Verdad, de lo auténtico, mientras que para D. esa verdad no existe o, en cualquier caso, es inalcanzable y, además, cualquier textualización conlleva necesariamente ficcionalización.

—Mais il n’y a pas de vérité. La vérité n’existe pas. Mon dernier roman n’était qu’une tentative maladroite et inaboutie de m’approcher de quelque chose d’insaisissable. Une façon de raconter l’histoire, à travers un prisme déformant, un prisme de douleur, de regrets, de déni. D’amour aussi. Tu sais très bien tout cela. Dès lors qu’on ellipse, qu’on étire, qu’on resserre, qu’on comble les trous, on est dans la fiction (De Vigan, 2015: 105).

La decepción de L. muda velozmente a rabia ensordecida. Replica:

—Je ne te parle pas du résultat. Je te parle de l’intention. De l’impulsion. L’écriture doit être une recherche de vérité, sinon elle n’est rien. [...] Il n’y a d’écriture que l’écriture de soi. Le reste ne compte pas (De Vigan, 2015: 105-106).

D. vuelve a la carga con la constatación de que es imposible distinguir entre lo que la crítica gusta de tipologizar como géneros textuales distintos, porque el territorio de la producción literaria es la ficción:

—Tu sais, la fiction, l’autofiction, l’autobiographie, pour moi, ce n’est jamais un parti pris, une revendication, ni même une intention. C’est éventuellement un résultat. En fait, je crois que je ne perçois pas les frontières de manière aussi claire (De Vigan, 2015: 107).

He aquí dos enfoques distintos sobre el fenómeno literario: uno que se centra en la intención de Verdad que acompaña la escritura e interpela una lectura en clave de autenticidad; el otro que focaliza en la materialidad del texto resultante y su apertura interpretativa, e invoca una lectura ficcional que todo texto, en cuanto a tal, requiere. He aquí las dos poéticas que pugnan y conviven en *D’après une histoire vraie*, representadas por L. y D. respectivamente. El capítulo cierra con unas palabras de L., que se acercan a la amenaza de la imposición de un destino:

—Ton livre caché, moi je sais ce que c’est. Je le sais depuis le début. Je l’ai compris la toute première fois où je t’ai vue. Tu portes ça en toi. Nous portons ça en nous Toi et moi. Si tu ne l’écris pas, c’est lui qui te rattrapera (De Vigan, 2015: 109).

Quedan establecidas¹⁵, en esta escena, las bases del desafío que el libro nos lanza en el desarrollo de la trama: ¿Leemos *D’après une histoire vraie* desde la invención ficcional

¹⁵ *Establecidas* es el término justo. Las dos poéticas de escritura irán reapareciendo hasta el último carácter impreso en el libro. Así, por ejemplo, entre las páginas 188 y 189 se halla nuevamente la insistencia de L.

o desde el relato de la verdad? ¿Es D. o es L. quien escribe el texto que conforma el libro que leemos? ¿Con qué posición lectora nos alineamos? ¿Con aquella que rastrea en el texto resquicios de una revelación verdadera, incluso acontecimientos factuales de indudable autenticidad? ¿O bien con la que acepta el pacto de ficción y se entrega al juego de simulación verdadero de otro modo, aunque sea únicamente desde el ámbito de la verosimilitud que el propio texto construye?

La tercera hipótesis de lectura que trato de sostener en este análisis radica, pues, en que *D'après une histoire vraie* obliga a la persona que lee a tomar una responsabilidad interpretativa que la novela plantea, sustenta, pero se resiste magistralmente a resolver de forma unívoca. Desde luego estamos en el ámbito de la ficción y no hay una sola verdad. Una lectura desde la Verdad sería posible solamente si se arguyera que ha sido L., en tanto que una existencia de carne y hueso separada de D., ejerciendo su trabajo habitual de escritora en la sombra, quien ha escrito el relato y publicado el libro con el nombre de Delphine de Vigan.

Pocos lectores se acomodarán a esta posibilidad que, por otro lado, en mi lectura deshecho, además, porque es incompatible con mi segunda hipótesis. La sensación que consigue generar el texto es la de una confusión dentro de una ficción, que se erige como espejo/espejismo de lo real. ¿Quién es L.? ¿Un ser encantador y maquiavélico que consigue apoderarse de la narración y la vida de la escritora de *Rien ne s'oppose à la nuit*? ¿La encarnación de la figura de autora postulada, resultante de esta novela que se obstina en permanecer y de la cual Delphine de Vigan no quiere/puede/sabe (la relación es ambigua) desembarazarse? ¿Conforman D. y L. un doble? La respuesta está en la novela, en la lectura de la novela que cada quien forja. De Vigan nos invita a percatarnos del poder de la ficción y a tener que enfrentarnos con mirada crítica y reflexiva a lo mismo que proyectamos en la lectura, nuestros axiomas ciegos de interpretación de la literatura.

De este modo, De Vigan no se pliega a la fórmula de su éxito ni a la demanda de repetirla, o sí, pero dentro de la creación de una estructura ficcional que tematiza la creación literaria y sus peajes, la dificultad de la escritura, los conflictos conceptuales, éticos y vitales que entraña, y encarna todo ello en un libro en tanto que relato y objeto. Recurre a la estrategia de convertir el lugar de la autora postulada en un lugar conflictuado y conflictivo, dual, complejo, que dificulta a quien lee determinar quién es la autora postulada e incluso —si se me permite el juego fácil— postular una autora. En las páginas finales, una sorprendida D. recibirá dos SMS de su editora, el primero acusando el recibo del manuscrito de la novela, y el segundo entusiasmada por la lectura del mismo. Y al llegar a la conclusión del relato, nos encontraremos la palabra FIN seguida del consabido asterisco que nos remite, puesto conocemos su firma secreta, a L. como autora del mismo.

en la *verdad* como objeto y fin último de la literatura: “Pourquoi crois-tu que les lecteurs et les critiques se posent la question de l'autobiographie dans l'œuvre littéraire? Parce que c'est aujourd'hui sa seule raison d'être: rendre compte du réel, dire la vérité. Le reste n'a aucune importance. Voilà ce que le lecteur attend des romanciers : qu'ils mettent leurs tripes sur la table” (De Vigan, 2015 : 188).

A pesar de su carácter anunciado o relativamente fácil de prever, el efecto no deja de acercarse al de la metalepsis, aunque no haya, en sentido estricto, una transgresión de nivel narrativo sino una polivalencia a propósito de la propietaria de voz narrativa, en correlación con la indeterminación de quién es la autora postulada del texto. La cubierta del libro *emerge* igualmente del relato del mismo:

Avant que j'aie pu répondre, elle a cherché dans la boîte et a tendu vers moi, pour approbation, une série de trois Photomaton en noir et blanc. La photo manquante avait dû servir pour ma carte d'étudiante.

Je l'ai vue ranger la série avec précaution dans son portefeuille sans attendre ma réponse.

Je crois que c'est ce jour-là qu'elle m'a dit cette phrase que j'ai notée sur un Post-it juste après son départ :

—Nous avons beaucoup de choses en commun. Mais toi seule peux les écrire. (De Vigan, 2015: 203).

4. ÚLTIMAS REFLEXIONES

D'après une histoire vraie se aviene a la definición de *auto(r)ficción* que acuñan Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo:

La diferencia entre autoficción y *autorficción* reside en el hecho de que en la última, el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo así hincapié en la artificialidad del relato (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 21).

No obstante, si en la *auto(r)ficción* el autor tiene que mostrar que está fingiendo ser otro personaje, “dejar ver que lleva una máscara para que el espectador pueda disfrutar el proceso de metamorfosis, la ambivalencia de realidad y apariencia” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 17), en *D'après une histoire vraie* De Vigan dificulta esa complicidad afinitiva porque conflictúa el lugar de la autoría postulada. De este modo, a través de una labor textual de orfebre, elabora y mantiene en ese espacio la incómoda ambigüedad de una doble identidad autorial [D. y L.] en pugna, como lo están las poéticas creativas que [las] sostienen. En mi lectura, ambas son *la* autora, conviven en Delphine De Vigan, que pone así en escena el esfuerzo que implica encarnar *una* autora, asumir la postura autorial, su ethos¹⁶. No es solamente *un* personaje del autor que irrumpe al final —último carácter del texto— como [potencial] autora [L.], sino que hay dos potenciales autoras en frotación continua y la que se identifica con la [presunta] autora real es, precisamente, la *otra* [D.], que es quien tiene la voz narrativa o, al menos, con quien esa voz narrativa se autoidentifica. El lector no podrá no responder al reto de leer la novela autorreflexionando a propósito de sus propias asunciones de lo que es *referencial* o *ficcional*. Ese es el desafío

¹⁶ Uso los conceptos de Jérôme Meizoz y Dominique Maingueneau, respectivamente; nociones que no he usado en este análisis pero que sería del todo pertinente e iluminador leer esa incomodidad autorial desde estas nociones. Cf. Pérez y Torras (2016), esp. 187-204 y 131-154, según el orden citado.

que este libro nos lanza desde una poética o desde otra, o desde algún lugar que negocia con una y otra, sin resolución definitiva y dejando una serie de conclusiones inestables, que más vale denominar (in) conclusiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELORY-MOMBERGER, C. (2014). “Experiencia y formación. Biografización, biograficidad y heterobiografía”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 19.62, 695-710.
- DE VIGAN, D. (2011). *Rien ne s’oppose à la nuit*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- _____. (2015). *D’après une histoire vraie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- ÉNAUDEAU, C. (1999). *La paradoja de la representación*, J. Piatigorsky (trad.). Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.
- GASPARINI, P. (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- NEHAMAS, A. (1981). “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal”. *Critical Inquiry* 8.1, 133-149.
- _____. (1986). “What an Author is”. *The Journal of Philosophy* 83.11, 685-691.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. y TORRAS, M., eds. (2016). *Los papeles del autor/a*. Madrid: Arco / Libros.
- TORO, V.; SCHLICKERS, S. Y LUENGO A., eds. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Verveur.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 25/05/2022

ARTÍCULOS

LITERATURA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA.
UN DIÁLOGO IMPOSIBLE ENTRE GUILLERMO DE TORRE
Y ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO¹

LITERATURE AND POLITICS IN SPAIN IN THE DECADE OF 1930.
AN IMPOSSIBLE DIALOGUE BETWEEN GUILLERMO DE TORRE
AND ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO

Adriana ABALO GÓMEZ

Universität Bern

adriana.abalogomez@unibe.ch

Resumen: En el artículo que sigue se pretende mostrar la interferencia que el *polisistema político*, hegemónico en la España de los años treinta, ejerció sobre el *polisistema literario*, a partir del examen de la polémica sobre *literatura comprometida* que en 1937 mantuvieron Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo en las páginas de *Sur* y *Hora de España*. Su naturaleza, inicialmente de carácter estético, pero trasladada al terreno político en su desarrollo, pone de manifiesto la pérdida de autonomía del campo literario y arroja luz sobre el proceso de polarización entre las dos tendencias literarias vigentes (*arte nuevo* y *literatura comprometida*) que, lejos de tener un fundamento artístico, lo tuvo político. Asimismo, se reparará en cómo esta situación perjudicó —¿invalidó?— la recepción y comprensión de las ideas estéticas que Guillermo de Torre expuso no solo en las páginas de *Sur*, sino en su producción anterior y posterior.

Palabras clave: Guillermo de Torre. Antonio Sánchez Barbudo. Historia de la Literatura Española. Polisistemas. Literatura comprometida.

Abstract: This article addresses the interference between the *political polysystem*, which was hegemonic in the Spain of the 1930s, and the *literary polysystem*, referring to the debate about committed literature that Guillermo de Torre and Antonio Sánchez Barbudo had in 1937 as it was published in the pages of *Sur* and *Hora de España*. Although at the beginning the nature of this debate was aesthetic, it soon took a political nature, showing the lack of autonomy of the literary field and bringing light to the process of polarization between two contemporary literary tendencies at the time: *arte nuevo* and *literatura comprometida*. Far from having an artistic foundation, there was a political stanza. Likewise, the article pays attention to the way in which the abovementioned anomaly

¹ El presente artículo resulta de mi proyecto de investigación posdoctoral, enmarcado a su vez en un proyecto más amplio que financia el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique y dirige la profesora Bénédicte Vauthier en la Universidad de Berna: *Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos modernos en prosa de la Modernidad española* (FNS 100012_188957).

damaged —invalidated?— the reception and the understanding of the aesthetic ideas that Guillermo de Torre explained not only in the pages of *Sur*, but also in his previous and following production.

Keywords: Guillermo de Torre. Antonio Sánchez Barbudo. Spanish Literary History. Polysystem theory. Literary commitment.

1. INTRODUCCIÓN

Entre marzo y octubre de 1937, en plena Guerra Civil española, Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo protagonizaron una acalorada y pública polémica sobre el papel del escritor y la función de su obra², reflejo y manifestación del cambio de rumbo que se había operado en el panorama literario español, pero también europeo y aun occidental. A grandes rasgos, este cambio se caracterizó por una radical politización de la literatura y, en último término, su instrumentalización, que se puso al servicio de la apremiante coyuntura político-social que venía agudizándose desde años atrás y acabaría estallando en la Segunda Guerra Mundial.

En tales circunstancias, Guillermo de Torre inició un debate desde las páginas de la revista bonaerense *Sur* para advertir del riesgo que corría la literatura de caer en la tendenciosidad y reivindicar, de paso, un modelo de arte equilibrado. Pero su aportación fue recibida y juzgada por Antonio Sánchez Barbudo desde una perspectiva más bien extraliteraria, quien, con su inmediata respuesta en *Hora de España* desplazó el debate al ámbito al que por aquel entonces le correspondía juzgar las estéticas y poéticas literarias: el político. Como se verá, la posibilidad inclusiva que Torre reivindicó con fuerza en estos artículos de 1937 —un *arte integral*— fue invalidada al juzgarse desde presupuestos que no correspondían.

En las páginas que siguen me propongo desentrañar el contexto de enunciación del mencionado debate y el contenido de los polémicos artículos, con el objetivo de mostrar que la polarización literaria originada en la década de los años treinta entre *arte nuevo* y *literatura comprometida* —reforzada en los años cincuenta, y todavía vigente en la historiografía literaria actual— tuvo un origen político y no estético. Para desarrollar esta hipótesis emplearé el marco metodológico de la *Teoría de los Polisistemas*, porque se inserta en un paradigma que me permite leer la polémica entre Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo con una perspectiva más abarcadora. Al trabajar en unas coordenadas menos constreñidas (o más enriquecidas) en las que la literatura no se entiende como un sistema autónomo y autosuficiente, sino como parte de un conjunto de sistemas hermanados (político-social, económico, cultural, etc.), en diálogo constante y

² Raúl Illescas (2006: 291-199) publicó un breve artículo expositivo sobre dicha polémica que se inscribe en el marco de un trabajo de revisión de algunos de los debates que mantuvieron destacados intelectuales en la revista *Sur*.

condicionando sus respectivos elementos constitutivos (canon literario, casas editoriales, premios literarios, publicaciones periódicas, lectores, programas de estudio, etc.), este instrumento teórico, así concebido, obliga a sacar la literatura de su torre de marfil, de su estatus de obra de arte, ajena a problemáticas sociales o políticas, y a plantearla como un discurso social más que dialoga con otros discursos contemporáneos y por lo tanto interfiere y se ve interferido por los mismos. Suscribo las palabras de su teórico Even-Zohar cuando afirma que “there is no reason to isolate it so sharply from all the co-present kinds of discourse of adjacent producers in the same community” (Even-Zohar, 1990c: 35).

Dicho marco conceptual nos permitirá rebasar acercamientos críticos previos y arrojar nueva luz sobre el sempiterno debate *arte nuevo* versus *literatura comprometida*, a partir del intercambio entre Torre y Sánchez Barbudo. La finalidad es superar la comprensión estrictamente literaria que ha venido asumiendo la polarización de estas tendencias como una problemática artística, y poner de realce el sustrato político que la promovió y mantuvo³. La absorción del campo literario por el político explica la imposibilidad de diálogo, y ayuda a entender las razones extraliterarias —de confrontación política, no artística; y por ello de validez discutible⁴— que abrieron una brecha en apariencia insalvable entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida*.

2. CONTEXTO DE ENUNCIACIÓN. UNA COYUNTURA HISTÓRICA CRUCIAL

El intercambio de opiniones que Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo mantuvieron en 1937 hay que situarlo en un contexto muy concreto de agudísima crisis cultural y literaria que afectó a la comprensión ontológica de la literatura y a la figura y función

³ Hay dos trabajos críticos que no asumen una oposición o incompatibilidad de naturaleza estético-literaria entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida* y defienden que habría que buscar las verdaderas razones en los enfrentamientos político-sociales de la época. Darío Villanueva en “La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión”, advierte que “en *Ideas sobre la novela* (1925) está programáticamente expuesta la poética novelesca que hará suya la novela social del medio siglo” (Villanueva, 1991: 258), cuyo antecedente era el *nuevo romanticismo* de los años treinta. Y, salvando las distancias, Benoît Denis explica en *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre* (2000: 17 y ss.) que la vanguardia (*arte nuevo*) y la *littérature engagée* (*literatura comprometida*) habían surgido como dos respuestas independientes pero paralelas a una conjunción de tres factores: la autonomía del campo literario a partir de 1850; el nacimiento de la figura del intelectual a finales del XIX, y la Revolución rusa de 1917.

⁴ Parto de que la intromisión del sistema político en el literario no es algo *externo* que deba ser relegado al estudio de la sociología, sino integrado en el esclarecimiento del segundo porque ha sido fundamental en la constitución de la Historia de la Literatura, más en el momento clave a que me referiré. Por su parte, la teoría de los campos de Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*) también podría explicar este asunto porque manifiesta una coincidencia de fondo con los planteamientos de Even-Zohar, como este último confirmó: “the fascinating work of Pierre Bourdieu and several of his collaborators, who, without any real connection to Dynamic Structuralism (Functionalism) or Formalism, have arrived at many similar conclusions” (Even-Zohar, 1990a: 3). No obstante, Bourdieu enfrenta la problemática desde presupuestos más bien sociológicos que literarios.

social del escritor⁵. Desde una perspectiva estética, en España se produjo una fuerte sacudida en las corrientes y poéticas literarias que acabó superponiendo otros modos de carácter más comprometido al *arte nuevo* vanguardista que había prevalecido hasta bien avanzada la segunda década del siglo. Pero esta crisis tuvo un origen claramente extraliterario y debe entenderse como la consecuencia artística de una cadena de acontecimientos políticos y sociales en la historia de Occidente durante los años treinta —si bien venía nutriéndose tiempo atrás—, que afectó a las sensibilidades de los intelectuales y determinó la rotación del eje.

2.1. En el terreno político-social

Una de las claves para entender la politización de la literatura en estos años —incluso antes en España, durante el *trienio bolchevique*, aunque la dictadura primorriverista consiguió frenarla (Fuentes, 1980: 30)— está en la estela de esperanza que dejó la sublevación y el éxito de la revolución soviética. Su ejemplo permitió entrever el comunismo como una alternativa al capitalismo burgués dominante en Europa que estaba quebrando sus democracias y provocando el ascenso de los totalitarismos fascista y nazi, con la subsecuente represión y opresión social. Así, los intelectuales españoles —en paralelo a los europeos, principalmente franceses y alemanes— intuyeron la proximidad de un cambio social, materializado en la consolidación del socialismo. Una idea que provocó la definición y radicalización de sus posicionamientos políticos —“1930 es el año en que todo el mundo se siente impelido a definirse” (Juliá, 2015: 266)—, y la decisión de poner sus plumas al servicio de la causa siguiendo el ejemplo del pueblo soviético. Se podría decir, aceptando la conclusión de Víctor Fuentes, que durante este período: “el norte ideológico ‘occidental’, la filosofía culturalista y cientifista alemana e inglesa y la literatura formalista francesa, que propaga Ortega, es desplazado [...] por el de Oriente: el pensamiento y la acción revolucionaria soviética” (Fuentes, 1980: 37).

El modelo ruso tuvo particularmente en España una magnífica acogida debido al estado de sociedad y política nacional; me refiero al clima de crispación que se venía viviendo en los estertores de la Dictadura Militar de Primo de Rivera. El General había dado un Golpe de Estado en 1923 en connivencia con el monarca y último representante de la Restauración borbónica, Alfonso XIII, e instaurado una dictadura de “ideología contrarrevolucionaria y nacionalista” que rechazaba “el liberalismo parlamentario y se adhirió al catolicismo, la Monarquía, el Ejército y el Imperio” (Townson, 2018: 142). Premisas de un régimen desfasado y contrarrevolucionario, además de duramente

⁵ Prueba de ello son las encuestas que publicaron algunas revistas y periódicos, vgr. *La Gaceta Literaria* en España, en 1927: “Política y literatura. Una encuesta a la juventud española” (Fulgencio Castañar, 1992: 91; Aznar Soler, 2010: 138); o más específicamente la lanzada en 1933 por *Commune* con la explícita pregunta “¿Pour qui écrivez-vous?” que, según analiza Guillermo de Torre en comparación con la que publica *Littérature* en 1919 (“¿Pourquoi écrivez-vous?”), atestigua el cambio de plano: “de las razones puras, aunque escépticas del *por qué*, se habían ya sustituido las razones especiosas —crédulamente contagiadas por la nueva fe— del *para qué* o *para quién*” (Torre, 1966: 94).

represivo y censor, que reavivó las ansias de rebelión. Además, la visita de Primo de Rivera a la Italia de Mussolini en noviembre de 1923 “dejó ver que el fascismo podía ser el modelo para el nuevo régimen” (Townson, 2018: 142) y aun dio más aliento al pueblo para seguir el estímulo y ejemplo de la Unión Soviética y luchar por su libertad.

De esta suerte, la circunstancia particular de la política española fue el caldo de cultivo que dio asiento a las ideas que desde la revolución rusa venían propalándose, agitando las conciencias occidentales, y favoreció la sensibilización y la toma de partido de los escritores españoles. El paso de la politización a la instrumentalización de sus creaciones literarias tuvo el objetivo de ir al encuentro del pueblo y contribuir al cambio. El testimonio contemporáneo de Antonio Espina en *Nueva España* (15/03/1930), bajo el sugerente título “La tonificación de los neutros”, es revelador:

La presión de la dictadura ha originado un brote de interés por la política. La gente va tomando color y calor y una corriente de organización y deseos de actuar arrastra por igual a las clases que más importan en la sociedad de nuestro tiempo: intelectuales y obreros (en Aznar Soler, 2010: 161).

Sin embargo, el fin de la Dictadura no modificó el cariz que iba tomando el horizonte literario. Una vez instaurada la Segunda República española, concretamente a partir de 1933, cuando el centro-derecha consiguió el poder en las elecciones generales y se constituyó un gobierno radical presidido por Lerroux y Gil Robles, tuvieron lugar varios actos represivos (sucesos de Casas Viejas y, sobre todo, revolución asturiana del 34), que produjeron la definitiva radicalización política, social e intelectual. Para el grueso de la crítica, el octubre del 34 fue el detonante y “marca la fecha en que se efectúa el desplazamiento masivo de nuestros intelectuales hacia la causa popular” (Fuentes, 1980: 108). En la misma línea, en ese momento se vio muy próximo el proceso de fascistización (Hitler había subido al poder el año anterior), y por ello “se produjo la evolución hacia el compromiso de una importante mayoría de escritores españoles” (Aznar Soler, 2010: 271). Es decir, en los años del *bienio negro*, la politización del sistema literario fue contundente y habría de ser, durante mucho tiempo, irreversible.

2.2. En el terreno artístico-literario

En el ámbito estético, y también a partir de 1930, el que podríamos llamar *annus mirabilis* de la politización de la literatura en España, se produjeron una serie de eventos que favorecieron el cambio de paradigma. El más revelador fue la publicación de *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930) de José Díaz Fernández, que culminaba el final de una época de gestación de una nueva poética, identificada inicialmente como *literatura de avanzada* y, a partir de esta publicación, como *nuevo romanticismo*. Esta se oponía diametralmente al modelo literario —elitista y despolitizado— impulsado por Ortega y Gasset y el círculo vanguardista de los años veinte, pues sus premisas estaban directamente inspiradas en el modelo soviético. De este

modo, se proponía la “vuelta a lo humano”⁶, la necesidad de “comprometerse ante la historia” y la exigencia de ajustar “las formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento”. En fin, “un arte para la vida, no una vida para el arte” (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 356-57). Con suma claridad se expresó su autor al respecto:

lo que me extraña es que la gendarmería literaria o intelectual tan abundante en nuestro país, no quiera darse por enterada de que *en este año de 1930* se registra en todos los frentes del arte contemporáneo una *transformación de estilos y de ideas* que significa, sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 341 [la cursiva es mía]).

Y unas páginas más adelante concretaba la misión y función de la literatura:

A una ideología, otra. Admitido que *el conflicto humano debe regir la obra artística*. Frente a esa galvanización de la vieja doctrina es preciso establecer la otra, la de la *verdadera vanguardia: el arte social*. Con el mismo empeño que ponen en resucitar el tomismo para su arte esos escritores convertidos, es preciso *vincular la literatura* y toda la obra intelectual *a los problemas que inquietan a las multitudes*, porque ellas buscan la justicia “así en la tierra como en el cielo” (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 369 [la cursiva es mía]).

Como es sabido, la defensa de este modelo literario evolucionó demasiado rápidamente hacia un prematuro *realismo social* de carácter militante desatendiendo la exigencia artística defendida en sus orígenes y consolidó su supremacía frente al *arte nuevo* que había dominado hasta el umbral de los años treinta. El inesperado abandono narrativo de Díaz Fernández en la fecha temprana de 1931 probablemente esté relacionado con esta radicalización (Dennis, 2006: 21).

Para entender este proceso conviene poner nuevamente la mirada fuera de las fronteras españolas y ver qué estaba sucediendo en el panorama artístico europeo e internacional, donde se estaba librando la misma batalla que, al tiempo, ejercía su tutelaje en España. Me limitaré a subrayar algunos de los acontecimientos que considero claves.

El 23 de abril de 1932 se constituyó la *Unión de Escritores Soviéticos* que determinaba en sus estatutos que el *realismo socialista* sería el modelo literario aceptado

⁶ Este grupo de escritores empleó términos como *humano* o *rehumanizar* con una intención claramente combativa para mostrar su rechazo al origen de las premisas orteguianas y manifestar su distancia con la literatura vanguardista, que fue acusada en reiteradas ocasiones e incluso tardíamente por la generación del medio siglo de *deshumanizada*. No obstante, quiero aclarar que en su obra homónima Ortega y Gasset no se refiere en ningún momento a la supresión del componente humano en la literatura, sino en el arte plástico, que es cuestión muy distinta. El término *deshumanización* tiene en origen el significado de ‘desrealización’, como con fortuna aclaró Guillermo de Torre en no pocas ocasiones para intentar *desfaçer el entuerto* propalado hasta bien superada la mitad de siglo: “Si lo que el artista pretende es rehuir la transcripción directa de la realidad, en cuanto tema, el término más exacto que corresponde a tal esfuerzo será el antirrealismo o desrealización. El vocablo deshumanización, por no sé qué desliz asociativo mental, parece aludir al sujeto, al artista, no al objeto. [...] Traduciendo ésta por desrealización o antirrealismo se hubieran evitado muy turbios equívocos, y, sobre todo, las iracundas invectivas que tras aquéllos se escondían contra los principios del arte nuevo” (Torre, 1967: 108-109).

y apoyado, tras el definitivo abandono de la literatura proletaria promovida por la *Asociación Rusa de Escritores Proletarios* (Aznar Soler, 2010: 276). Así explica sus postulados Louis Aragon en *Surrealismo frente a realismo socialista*:

El realismo socialista, por ser el método de base de la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo (en Aznar Soler, 2010: 227).

Casi al mismo tiempo, en el corriente año de 1932, se fundaba en Europa la *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios* (AEAR) auspiciada por Henri Barbusse, y en julio de 1933 en París, su órgano de difusión *Commune*, para trasladar las inquietudes de la nueva situación artística. A la par, nacía en Madrid la revista *Octubre* (junio de 1933) que iba a funcionar como órgano de expresión de la delegación española de la AEAR. Y no menos importante fue la creación de *Nueva Cultura* en Valencia (enero de 1935), tras la que estaba la *Unión de Escritores y Artistas Proletarios* (UEAP), fundada en 1932 (ver Aznar Soler 2010: 221 y ss.).

Pero el acontecimiento literario culminante se produjo en agosto de 1934, me refiero al *Primer Congreso de Escritores Soviéticos* en el que se aprobó y estableció el *realismo socialista* como modelo literario unívoco, apoyado gubernamentalmente. De suerte que con su implantación “se consumaba un error de vastas proporciones históricas que suponía la intromisión del Partido Comunista en el terreno artístico” (Aznar Soler, 2010: 230). Casi un año después, en junio de 1935, tenía lugar en el Palais de la Mutualité de la Cultura de París el *Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, en el que se expuso la misma problemática discutida en el congreso soviético, y las intervenciones de los participantes fueron elocuentes de la difuminación de fronteras que se había operado entre la literatura y la política. Permítaseme recuperar una larga cita de Manuel Aznar Soler, porque su reseña de la miscelánea de temas expuestos en el Congreso, confirma este hecho:

La mayoría de los discursos pronunciados en el Primer Congreso coincidieron en un mínimo común denominador: denuncia de la crisis política, económica y cultural de la sociedad capitalista; condena inequívoca del fascismo que, ya en 1935, había demostrado su radical antihumanismo, su barbarie y su voluntad destructora de la cultura; defensa de una amplia unidad antifascista, que iría a concretarse en la formación de los Frentes Populares; defensa del compromiso del escritor y de una literatura revolucionaria vinculada al nuevo público de obreros y campesinos; defensa del humanismo socialista como talante intelectual de un hombre nuevo en una sociedad sin clases, pero también de una cultura jamás entendida de nuevo como monopolio de una clase social; respeto a las culturas y literaturas de las minorías nacionales, siguiendo el ejemplo de la Unión Soviética; esperanza en la victoria del socialismo y en que, con la derrota del fascismo, fuesen posibles la dignidad humana y la libertad de los pueblos; defensa de los valores de

la nueva cultura socialista, fundamentados en la fraternidad humana, el internacionalismo y la solidaridad (Aznar Soler, 2010: 333-34).

Así, siguiendo la inercia de los tiempos, en los primeros años de la década de los treinta el horizonte literario español también cambió radicalmente. Y no solo en lo que concierne a los productores —intelectuales y escritores— sino que parte de ese giro se debió a la reorientación de la actividad de las revistas, periódicos, casas editoriales, así como al público lector que, además de crecer exponencialmente, acentuó su sensibilidad social y se mostró ávido de lecturas revolucionarias:

La gran difusión de la literatura soviética es un fenómeno de gran interés sociológico y cultural; entre 1926 y 1936 se publicará, sólo de novelas, cerca de un centenar de títulos. La preferencia del lector español por estas novelas revela la semejanza de sus necesidades, anhelos y aspiraciones con las que, inspirados por la gesta del pueblo ruso en sus primeros años de revolución, supieron plasmar con gran talento narrativo aquellos escritores soviéticos (Fuentes, 1980: 38).

Siguiendo el relato de Víctor Fuentes, lo que interesaba, se demandaba, se leía, se traducía y se producía en los años treinta en España eran principalmente libros doctrinarios y políticos, todo tipo de obras sociológicas, libros de viajes, libros sobre cuestiones sociales o filosóficas, biografías, libros de historia. Y “los de la vida soviética continua[ban] ocupando un lugar prominente” (Fuentes, 1980: 45). Todo ello, no hace falta decirlo, en detrimento del *arte nuevo*, en detrimento de la autonomía de la literatura, cuyo *polisistema* se iba mermando al socavarse sus elementos constitutivos fundamentales.

3. LA POLÉMICA. RAZONES POLÍTICAS DE LA POLARIZACIÓN LITERARIA

3.1. La ofensiva

En este contexto se inscribe la primera aportación a la polémica que aquí me propongo rescatar. Guillermo de Torre dio la voz de alarma con la publicación de un primer artículo firmado en enero de 1937, en París: “Literatura individual frente a literatura dirigida” (*Sur* 1, n.º 30). En él, como su explícito título avanzaba, realizó una vehemente defensa de la *literatura individual*, es decir, entendida como un fin en sí misma, en contraposición a la *literatura dirigida*, concebida como un medio para lograr un fin extraliterario, cuyo modelo más inmediato encontraba en el *realismo socialista* soviético, de vasto alcance e inquietantes consecuencias estéticas.

En su desarrollo argumental, Guillermo de Torre recuperó las posturas enfrentadas de dos célebres surrealistas, André Breton y Louis Aragon, a fin de presentarlos como modelos de “cada una de las dos tendencias que dividen enconadamente a todas aquellas que en estas horas, cruciales, portan una pluma en la mano” (Torre, 1937a: 91). André

Breton, por un lado, representaba el “arte nuevo y la literatura individual”; mientras que Louis Aragon, acogido explícitamente al credo del *realismo socialista*, encarnaba “el arte de ambición popular [...] y la literatura dirigida”. Ambas posiciones eran, a ojos de Guillermo de Torre, la consecuencia más inmediata del *Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura* celebrado en París dos años antes, pues en él se había acentuado la polarización de tendencias literarias al resultar “extraordinariamente fértil en consecuencias doctrinales y polémicas” (Torre, 1937a: 92).

Una vez puesta sobre la mesa “esta polémica esencial de nuestro tiempo” (Torre, 1937a: 93), y traídos a colación otros testimonios que habían atendido a la misma problemática para confirmar su trascendencia (vgr. un número monográfico de *Esprit*, o la entrada que dedica la *Encyclopédie Française*), Torre fijó la lupa en la idiosincrasia del movimiento literario soviético. Su objetivo era explicar y mostrar cómo y por qué atentaba contra la independencia de las artes verbales y, por consiguiente, debería ser relegado a otro ámbito distinto al artístico. Testimonios afines al suyo, como los de Rolland de Reneville⁷, Pierre Abraham⁸, André Breton⁹ nuevamente y André Malraux¹⁰, le sirvieron para legitimar su razonamiento que, lejos de ser marginal, compartía con muchos de sus coetáneos. En general, todos coincidían en denunciar la esterilidad, pero también la peligrosidad de un arte que había “abandona[do] todo propósito de arte independiente [...] convirtiendo este en un instrumento de propaganda” (Torre, 1937a: 94). Aunque había quien remaba en la dirección opuesta y tal vez haciendo más ruido, figuras que a Torre le merecían los calificativos de “derrotistas de la literatura” y “saboteadores de todo lo que sea dignidad intelectual”, pues rebajaban la “libre expresión literaria y artística” al someterla a las “aberraciones del Estado totalitario” (Torre, 1937a: 98-99). A ojos del crítico, el comunismo y su dogma estético presentaban ciertas concomitancias con el bando fascista al que enfrentaban, pues ambos movimientos habían instaurado una poética literaria ortodoxa para servir a sus respectivos fines ideológicos:

Porque en el fondo sus argumentaciones unilaterales difieren poco de las empleadas en ese último bando [el comunista] por los fascistas y estatistas alucinados. En el fondo, comunistoides y fascizantes de toda laya se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de *aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística*, queriendo *reducirla a mera propaganda* [...]. Llevados de su intransigencia doctrinal, quisieran llegar a la eliminación del escritor de vocación, sustituyéndolo por el

⁷ “Cuando un poeta acepta plegar su pensamiento al estado social del momento, sólo consigue rebajarse sin aportar nada en cambio a la revolución” (Torre, 1937a: 95).

⁸ “Embridar al artista a su pesar —con el látigo de la censura o la presión indirecta— es secar la fuente de las más eficaces corrientes sociales; es encaminarse hacia una esterilidad de pensamiento, peligrosa para el artista y aún más para el porvenir” (Torre, 1937a: 95-96).

⁹ “Somos muchos —escribe— aún en el mundo los que pensamos que poner la poesía y el arte al servicio exclusivo de una idea, por ella misma y por enfervorizadora que pueda ser, equivaldría a condenarlos en plazo breve a inmovilizarse; sería meterlos en una vía muerta” (Torre, 1937a: 96).

¹⁰ “El arte no es una sumisión; es una conquista. ¿Conquista de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos. ¿Apoyándose en qué? En lo inconsciente casi siempre; en la lógica, con frecuencia” (Torre, 1937a: 97).

escritor accidental, es decir, el propagandista con la pluma en la mano (Torre, 1937a: 98-99 [el énfasis es mío]).

Este paralelismo ideológico, que para Torre estaba rigurosamente supeditado al impacto y consecuencias artísticas de la implantación de ambas doctrinas, fue uno de los hilos rojos que Sánchez Barbudo utilizó en su réplica para desplazar el debate estético al terreno político.

Llegando al final del artículo, Guillermo de Torre recuperaba la emblemática figura de André Gide a fin de trasladar algunas de las “agrias verdades” sobre Rusia que el francés había escrito en su obra *Retour de la U.R.S.S.* (Torre, 1937a: 101). El testimonio le servía de apoyo a su planteamiento inicial, según el cual la estética *realista social* era un atentado contra la esencia literaria porque asumía consignas impuestas desde fuera de su comunidad. Aun más, desde una comunidad político-ideológica materializada en el partido comunista:

En U.R.R.S., por bella que pueda ser una obra, si no está en la línea es execrada. La belleza es considerada como un valor burgués. Por genial que pueda ser un artista, si no trabaja en la línea la atención se desvía y es desviada de él; lo que se pide al artista, al escritor es que sea un conformista, y todo lo demás será dado por añadidura [...]. El arte que se somete a una ortodoxia, aunque ésta corresponda a la doctrina más sana, está perdido (Torre, 1937a: 102-103).

Afirmaciones que, sumadas a las últimas que Guillermo de Torre esgrime de Jacques Maritain y Julien Benda, le llevan a posicionarse en el bando de los “disconformistas sin desmayo”, de los “heterodoxos”, de las “conciencias libres”, de los “partidario[s] hasta el fin de no tomar partido” (Torre, 1937a: 103-104), de quienes, en definitiva, protegían la libertad intelectual.

3.2. La réplica

Antonio Sánchez Barbudo dio la réplica a Guillermo de Torre en julio de 1937, en un artículo publicado en *Hora de España*, cuyo título “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, ya hacía prever el desplazamiento del eje del debate. Los términos estético-literarios que sobresalían en el artículo de Torre (“literatura individual”, “literatura dirigida”), habían sido depuestos por otros de resabio político-revolucionario (“adhesión”, “causa”). De ahí que el primer embate de Sánchez Barbudo fuese directamente dirigido a juzgar la posición política de su interlocutor:

Vienen a reiterar la posición ya conocida por nosotros de su autor, que es también la de otros escritores, comentadores especialmente, *liberales*, que en este trance de la guerra española están al lado del pueblo y del Gobierno legítimo de la República, o al menos parecen estarlo, *pero que temen*, sin embargo, *sobre todo por el espíritu*, y creen que la adhesión de muchos intelectuales a la causa de los oprimidos producirá un descenso en la calidad de la obra de éstos (Sánchez Barbudo, 1937: 166 [el énfasis es mío]).

Resulta significativa la rapidez con que Sánchez Barbudo cambió las tornas, pero incluso más el tono personal de su discurso, al cuestionar la individualidad —¿intelectual? ¿política?— de Guillermo de Torre. Para Barbudo, Guillermo era un *liberal* que defendía un *liberalismo* intelectual y político que la izquierda más radical de la España de los años treinta, la izquierda llamada a sí misma republicana, condenaba con fuerza porque les parecía una posición intermedia inasumible en tiempos de urgencia política. Profundizaré más adelante en esta controvertida cuestión porque creo que aquí se encuentra la clave del sustrato político que motivó el enfrentamiento entre Guillermo y Sánchez Barbudo —también, salvando las distancias, entre Louis Aragon y André Breton—, y que, en último término, sostuvo la polarización entre *arte nuevo* y *literatura comprometida*.

Así, en coherencia con su acercamiento extraliterario, Sánchez Barbudo realizó un primer reproche al crítico a partir de la lectura entre líneas de su frase: “Rusia se rehabilita de muchas cosas al ayudar ella sola [...] a la España republicana”. Con el fin de sancionar este comentario emprendió una vehemente defensa de la actuación política de la potencia soviética en la Guerra Civil española por contraposición a la actitud ítalo-alemana, hasta concluir: “hubiéramos deseado que nos dijese concretamente de qué cosas, según él [Guillermo], se rehabilita hoy Rusia” (Sánchez Barbudo, 1937: 166).

Frente a un posicionamiento, otro, y por ello pocas líneas más adelante Sánchez Barbudo expresaba el suyo a favor y sin reservas de una literatura “eficaz”, “de propaganda”, que “sirv[a] a la lucha, a la guerra” que viene librando el pueblo español, dándole total prioridad al conflicto político-social y subordinando la literatura a sus fines (Sánchez Barbudo, 1937: 167-168). De esta manera volvía a colocarse en la órbita de lo político tras un minúsculo paréntesis y apostillaba la lectura que Guillermo de Torre había hecho del testimonio de André Gide: “los defectos por él [Gide] observados en Rusia no implican que estos hayan de perdurar siempre y, menos, que estos mismos defectos hayan de repetirse en todos los países que pasen por el trance revolucionario que pasó Rusia” (Sánchez Barbudo, 1937: 168).

El tono militante y triunfalista de Sánchez Barbudo incluso llegaba a avanzar la conquista de “un nuevo Siglo de Oro, en el que el arte y la literatura tendrán una grandeza y un esplendor nunca imaginados”, sujeta, y nótese la retórica partidista, a “la transformación económica y el reajuste de la vida social” (Sánchez Barbudo, 1937: 168). Pero no por sus cualidades intrínsecas, cabría puntualizar.

Otra vez volvía a enfocarse en el elogio de la sociedad y política comunista que guiaba la revolución y pronosticaba el triunfo en Occidente, en cuya misión la literatura —aunque “de grandeza y esplendor nunca imaginados”— quedaría relegada a un papel tan instrumental como el de “otros conocimientos y medios técnicos” (Sánchez Barbudo, 1937: 168). La recuperación de la frase de Guillermo de Torre (“en el fondo comunistoides y fascitizantes de toda laya se dan la mano...”) resultó el terreno de abono idóneo para desplegar su discurso político —creyendo asimismo que rebatía a Torre

cuando, recordemos, este se estaba refiriendo a sus respectivos impactos en el terreno estético—, y a su admiración por el credo comunista:

En *el fondo* el comunismo y el fascismo no se parecen en nada como no puede parecerse lo claro a lo oscuro. El fascismo, y se lo recuerdo, puesto que usted aquí parece olvidarlo, sólo persigue un fin: sostener a una clase privilegiada que se derrumba, sostenerla por un procedimiento exhaustivo. [...] El fascismo aprisiona y el comunismo libera. El fin del comunismo *en el fondo* es la cultura. Y recordar estos fines es nuestro papel de intelectuales en esta hora definitiva [...] El comunismo, más o menos tarde, irá al triunfo, a la liberación de los hombres, a la cultura; mientras que el fascismo será aniquilado y, mientras subsista, se opondrá a la cultura y escarnecerá o asesinará a los mejores representantes de ella (Sánchez Barbudo, 1937: 169).

Y tirando de este mismo hilo volvía a recriminarle a Guillermo, en una nueva embestida *ad personam*, su postura *liberal* frente a la propia *republicana*, a quien achacaba una “excesiva” independencia intelectual, muchos “temores” y un afán de preservación de la autonomía artística y espiritual. Esto es, para Barbudo, la defensa de la libertad intelectual que había llevado a cabo Torre implicaba por extensión una falta de posicionamiento y/o responsabilidad política con la República española:

Tenemos fe en nosotros mismos, en los hombres, en la revolución, y no tememos perder nuestro tesoro al ponerlo en juego con las realidades de esta lucha gigantesca. Por eso tomamos partido y nos ponemos del lado de la verdad y la justicia, y nos sentimos así engrandecidos y libres. Y esta podría ser una respuesta a las líneas de André Breton que usted reproduce en su escrito [...] nuestra actitud de apoyo a la causa del pueblo ha de ser constante, de una línea clara y responsable; apoyo desde dentro y sin remilgos. Y si nos consumimos en esta entrega bien vale ello la pena por la grandeza del motivo (Sánchez Barbudo, 1937: 170).

Antes de llegar al final de su artículo, Sánchez Barbudo aún había de dedicar un par de párrafos a expresar su opinión parcial y despectiva sobre el *arte nuevo* —“arte sibarítico y mezquino” (Sánchez Barbudo, 1937: 170)—, en los que parece reconducir su discurso y retomar la cuestión literaria. Pero el enfoque se vuelve nuevamente un ataque personal contra Guillermo de Torre: “usted no quiere ver que esa nueva literatura, que ha sido siempre su obsesión, era algo tan gastado, tan viejo en casi todo, que tenía que acabar así: transformándose en algo más sano” (Sánchez Barbudo, 1937: 171).

La polarización de posturas, no tanto estéticas sino más bien políticas, según expresó Sánchez Barbudo, llegaba a su clímax con el argumento final sobre la singularidad de los “jóvenes españoles” que —frente a los no tan jóvenes, como Guillermo— “nos consideramos carne y sangre de la revolución” (Sánchez Barbudo, 1937: 170). Razón de que su interés, preocupación y actuación se enmarcasen en una esfera distinta a la literaria:

A nosotros no nos interesa la renovación literaria, sino *la renovación total de la sociedad*, el enderezamiento del hombre hacia su último destino. En esto nos diferenciamos los jóvenes que hoy estamos más directamente al lado de la revolución, de ustedes, los de la

generación anterior: en que no estamos aislados, en que tenemos una juventud en las trincheras, que late en nosotros, como nosotros, que somos nosotros mismos. *Y no nos interesa la literatura por la literatura ni el arte por el arte*, porque para nosotros arte o literatura es verdad, poesía, drama y *no juego; es hombre, libertad* (Sánchez Barbudo, 1937: 171 [la cursiva es mía]).

3.3. La contrarréplica

A pesar de la conclusión de Sánchez Barbudo, según la cual el diálogo entre ambos resultaría imposible dado que se estaban expresando en lenguajes distintos en virtud de sus posicionamientos políticos —Sánchez Barbudo hablaba en términos político-sociales propios del bando republicano-revolucionario, mientras que Guillermo de Torre lo hacía en términos estético-literarios propios de los republicanos *liberales*—, este último aun quiso realizar un último intento de comunicación, que tituló “Por un arte integral”.

En octubre de 1937 Guillermo de Torre volvió al ruedo con un artículo que trataba de reconducir el debate a su origen literario, pues son los “problemas del espíritu, de la literatura y del arte” los que “a los escritores nos corresponde analizar y discutir” (Torre, 1937b: 52).

No obstante, y debido a la transfiguración que su primer texto había sufrido bajo la mirada de Sánchez Barbudo, creyó conveniente aclarar su posicionamiento político y reafirmar su republicanismo antes de continuar su exposición a fin de “deshacer los equívocos en que ciertas reticencias de su artículo [de Sánchez Barbudo] podrían envolverme” (Torre, 1937b: 52)¹¹. Unas reticencias que, podemos intuir, habían tenido su origen en la capciosa interpretación de Barbudo a partir de la equiparación del credo comunista y fascista hecha por Guillermo. De ahí que el crítico subrayase que aludía a la estricta “aplicación al orbe de lo cultural” de ambos movimientos, cuyos respectivos medios eran “desoladoramente idénticos cuando no muy parejos. Todos los testimonios que nos merecen crédito lo confirman” (Torre, 1937b: 53). Testimonios literarios y críticos que van a ir desfilando en las páginas del segundo artículo de Guillermo para apoyar su argumentación y devolver el sentido original al debate.

A partir de ellos, Torre pretendió demostrar que la teoría del comunismo distaba mucho de su ejercicio práctico: “las necesidades de un régimen absoluto —insisto— son más fuertes que las teorías y las doctrinas y, a la postre, son aquéllas las que dicen la última palabra” (Torre, 1937b: 56). Y la última palabra confirmaba que existían métodos de represión artística en Rusia muy similares a los aplicados en la Alemania hitleriana cuya consecuencia era la producción de una literatura estéril y mediocre. Los dos, como cualquier régimen totalitario, tendían al “exclusivismo, al monopolio de Estado”, y por eso “sólo son capaces de engendrar el servilismo, la esterilidad” (Torre, 1937b: 57). La

¹¹ Torre también envió una carta privada a Sánchez Barbudo “aclarando su inquebrantable lealtad republicana”. La respuesta llegó el 8 de septiembre a Buenos Aires: “En cuanto a mis aparentes reservas sobre su lealtad a nuestra causa, me satisface mucho poder, con las afirmaciones que Vd. hace, desvanecer toda duda, si pudiera haberla” (en Ródenas de Moya, 2013: 50).

acusación de “formalismo a artistas como Eisenstein, Meyerhold, Tairof y Shostakovich”, y su juicio político, incluso su proscripción, era elocuente del “menosprecio más absoluto por las nuevas fórmulas de arte y las legítimas conquistas de expresión logradas estos años penúltimos, tanto en las artes verbales como en las plásticas y las del sonido” (Torre, 1937b: 58). Guillermo, manteniéndose siempre “en la pura consideración intelectual”, opinaba que “mediocres son, en una palabra, para no ocultarlo ya más, todas las obras que nos muestra el arte soviético en su fase actual” (Torre, 1937b: 60). La obra de Kurt London, *The Seven Soviet Arts*, y el último número de la revista moscovita *La littérature internationale* (número 4-5, 1937) respaldaban su parecer.

Al mismo tiempo, Torre no dejaba de advertir que no se desviasen sus juicios a un plano que no correspondía: “no quisiera que mis reservas fuesen nuevamente interpretadas por Vd como un ataque soslayado contra la U.R.S.S.”, aclarando que su defensa se limitaba a “la obra de calidad, lo personal frente a lo mostrenco, lo excelente frente a lo vulgar” (Torre, 1937b: 56, 61).

En los párrafos finales de su texto, al detenerse en esclarecer la dirección y el significado de los reproches de Sánchez Barbudo, daba con la clave que había hecho imposible su diálogo:

desde su punto de enfoque de escritor comunista, esto es, de hombre de partido, lo que me reprocha es que yo (intelectualmente; dejo de lado preferencias y fobias humanas, morales, éticas, más que políticas) no lo tenga, o, mejor dicho, que mi partido sea el del espíritu libre (Torre, 1937b: 62).

A su juicio, era precisamente la no adscripción a un partido político ni a su doctrina estética lo que impedía el debate literario entre ambos. Es decir, volviendo a los términos empleados por Barbudo, que Guillermo fuese un *republicano liberal* y no un *republicano revolucionario*¹². Pero, a su vez, esta misma no pertenencia era la que le permitía tener una ambición literaria más abarcadora:

¿Me permitirá decirle que mi ambición siendo la misma es más vasta? ¿Por qué? Porque yo no excluyo ninguno de los dos términos contenidos en ese postulado: si la renovación literaria me interesaba de siempre, ahora en este momento de lucha, agónico, del mundo no puedo desentenderme de la renovación humana y social (Torre, 1937b: 62).

Precisamente esta ambición de “intelectual, consciente de sus fines, de sus medios y de sus limitaciones” fue la que le forzó a rechazar una “literatura-medio, únicamente preocupada de sus fines subversivos y desdeñosa de la calidad”. Así como a ofrecer una

¹² Domingo Ródenas de Moya explica el desarraigo de estos liberales progresistas identificados con la empresa modernizadora de la República, a que pertenecería el propio Guillermo, en unos términos muy clarificadores: “Considerados desde la derecha como izquierdistas y denostados desde la izquierda como burgueses decadentes aferrados al ídolo del arte por el arte, se vieron entre dos fuegos cruzados. Torre pertenecería a ese grupo de intelectuales que observaba con recelo la intoxicación política de la literatura, cuyo resultado solía ser una política ineficaz y una mala literatura” (Ródenas de Moya, 2013: 39).

modesta propuesta de la literatura del porvenir, que ha de ser “una suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos”. Esto es, un “arte integral” (Torre, 1937b: 63).

4. LA CONDENA DEL *COMPROMISO LITERARIO*: UNA ANOMALÍA DEL *POLISISTEMA*

Los textos que hemos visto son el reflejo y la manifestación, los productos visibles, de un sistema literario interferido políticamente, cuyo funcionamiento presentaba anomalías. La imposibilidad de mantener un diálogo estético sin que fuese transfigurado con argumentaciones de índole socio-política y desviado de su ámbito original, nos permite entender qué es lo que sucedía en el *polisistema literario* de finales de los años treinta en España: estaba siendo fuertemente absorbido por su adyacente, el *político*¹³. En este proceso de dominación, este último implantó sus propiedades estructurales y sus leyes de funcionamiento, imponiendo el rechazo y/o la invisibilización de todo aquello que no convergiese con su función, misión y objetivos: lograr el cambio social y la construcción de una comunidad mejor, libre, justa y digna. Esta es la razón que hizo que los textos críticos de Guillermo de Torre resultaran intromisiones o injerencias literarias improcedentes y, por ello, se apartaran con contundencia del debate. En el caso que hemos visto, mediante el brazo ejecutor de Antonio Sánchez Barbudo.

El *polisistema literario* autónomo y fortalecido de principios de siglo y, sobre todo, de los fértiles años veinte del *arte nuevo* vanguardista que Guillermo de Torre había conocido y quería preservar, había sido asimilado por el *político* que, en este crucial momento de 1937 en que se estaba librando la crudelísima Guerra Civil en España, se implantó como el *mega-polysystem* (Even-Zohar, 1990b: 24). Así, y durante años, incluso largas décadas, coartó la posibilidad de entablar un debate literario ecuaníme, condicionó y constriñó las estéticas y poéticas, y afectó también a sus demás elementos constituyentes: público lector, propuestas editoriales, premios, programas de estudio, etc. Si bien cabe recordar que este proceso no fue privativo de la circunstancia española —aunque por sus particularidades se hizo allí más contundente y duradero—, sino que su alcance fue de mayor envergadura, tal como Benoît Denis explica desde su perspectiva francocentrista:

Une importante renégociation des rapports entre champs politique et littéraire s’engage à cette époque. L’interruption du tropisme révolutionnaire tend en effet à modifier les règles du jeu littéraire, telles qu’elles s’étaient installées à la faveur de l’autonomisation du champ: en reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s’en faire l’agent ou le porte-parole, l’écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l’hégémonie de l’instance politique qui incarne ce processus —le parti communiste—

¹³ Siguiendo a Even-Zohar: “the borders separating adjacent systems shift all the time, not only within systems, but between them. The very notions of ‘within’ and ‘between’ cannot be taken wither statically or for granted” (1990c: 24).

et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire, s'il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature (B. Denis, 2000: 23).

A contracorriente, y atendiendo a las premisas de un *compromiso literario*¹⁴ y no político, Guillermo de Torre propuso en varias ocasiones un modelo estético inclusivo —que en 1937 llamó *arte integral*, como acabamos de ver—, que compatibilizase la renovación literaria de vanguardia con el deber de fidelidad a la época. Los principios artísticos de este concepto se remontan al prólogo de su obra de juventud de 1925, *Literaturas europeas de vanguardia* (vgr. “El deber de fidelidad a nuestra época”, “Contra el concepto de lo eterno”, “La valoración oportuna”); continúan en varios artículos de entre finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta¹⁵, pero también en su obra *Apollinaire o las teorías del cubismo* [1946 y 1967]¹⁶; y finalmente cristalizan en su obra de madurez, abiertamente combativa, *Problemática de la literatura* (1951), bajo el membrete *literatura responsable*. La naturaleza conciliadora del concepto no asumía la incomunicación entre las dos tendencias literarias convivientes. Ya entrada la década de los cincuenta, y mientras la *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre —solución de *compromiso político*, no *literario*— era fervorosamente acogida y aplicada como dogma estético del *realismo social*, aumentando, por consiguiente, el cisma vanguardia / compromiso, Guillermo de Torre siguió optando por ir al encuentro de un modelo literario alternativo —y urgente, dicho sea de paso¹⁷—, que permitiese superar dicha encrucijada y valorar los productos literarios en términos de gradación y no de oposición.

¹⁴ Remito al sugerente artículo de Alice Béja (2008) que me ha levantado la liebre sobre la distinción entre *compromiso literario* (interno al propio texto, observable en su forma, en su estética, en su estilo) y *compromiso político* (externo a la obra y ligado al posicionamiento de su autor). Las propuestas estéticas de Guillermo de Torre a lo largo de los años 30-50 responden a este primer concepto; mientras que otras propuestas coetáneas que, sin duda tuvieron mejor acogida, vgr. la *littérature engagée* de Sartre, creo justo considerarla una aportación de *compromiso político*.

¹⁵ “La revolución espiritual y el movimiento personalista”, de 1938; “Poesía y éxodo del llanto”, 1941; o “Actitudes poéticas ante la realidad. Una interpretación de Pedro Salinas”, 1941. En el primero de ellos Guillermo de Torre defendió otro modelo de *compromiso literario*, el *movimiento personalista*, y lo presentó como la última esperanza —tal vez perdida— de impedir la absorción del sistema literario: “En vísperas de una hecatombe multiplicada, a las puertas del Apocalipsis, reconozcamos que el personalismo habrá sido la última tentativa intelectual de salvación. Y auguremos que quizá pueda ser la reserva para reconstruir lo que quede en el mañana postcatastrófico” (Torre, 1938: 64).

¹⁶ *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra y las teorías del cubismo* (reeditada en España en 1967 con el título *Apollinaire y las teorías del cubismo*). Esta obra guarda la apariencia de un texto-homenaje, inofensivo, por lo tanto, a primera vista, en el contexto franquista, pero formula en realidad un discurso ideológico. En ella Guillermo de Torre cuestiona el canon, las poéticas y la producción literaria imperante en el interior (“sectaria”, “propagandista”, “impura”, “contaminada”, según sus propias palabras), y promueve una literatura que recupere la memoria literaria de preguerra, tan duramente reprimida durante el franquismo, y asuma el componente “artístico” como piedra de toque.

¹⁷ Digo urgente porque en este momento ya nos encontramos en lo que Benoît Denis considera la “segunda fase” del *engagement* literario —después de una primera, de entreguerras, en la que se situaría el debate entre Torre y Barbudo, un “période de débats et de mises au point durant laquelle s’est définie la problématique”—, esta segunda etapa estuvo “liée à l’hégémonie sartrienne” y representa “le moment ‘dogmatique’ de l’engagement et dure une dizaine d’années à partir de la fin de la Seconde Guerre” (B. Denis, 2000: 25).

Este *exceso* de responsabilidad para con el *polisistema literario* fue precisamente el que frustró la recepción del proyecto estético de Guillermo a lo largo de casi tres décadas. Su malo o nulo recibimiento se debió a que formulaba una solución comprometida literariamente que fue tachada de *liberal* y excluida del debate porque no convergía con los objetivos más inmediatos reclamados por el *polisistema político*, dominante en aquel entonces. Más si cabe, estaba en sus antípodas. Asimismo, su fracaso debe entenderse como la otra cara de la moneda del éxito del proyecto sartreano, quien por la contra supo adaptarse al nuevo paradigma y ofrecer lo que los tiempos demandaban: un modelo literario enraizado en un fuerte *compromiso político*. Si bien se puede llegar a entender el ostracismo que la figura de Guillermo sufrió en este controvertido contexto de enunciación, es inasumible que todavía no se haya evaluado su aportación teniendo presentes los condicionantes políticos que la juzgaron en su momento, pues en ella —en la *literatura responsable*— se halla la alternativa inclusiva a la doctrina estética impuesta por Jean-Paul Sartre, la *littérature engagée*¹⁸.

5. CONCLUSIONES

Durante el proceso de absorción del *polisistema literario* por el *polisistema político* que, como vimos, comenzó en la década de los treinta y en España se extendió hasta bien entrada la de los sesenta, se impuso una confrontación dicotómica entre las dos tendencias literarias que habían convivido hasta el momento en un movimiento de tensión fluctuante (*arte nuevo* y *literatura comprometida*). Una dicotomía que, en general, ha sido aceptada por la crítica posterior, sin que se haya propuesto su replanteamiento o superación mediante la aplicación de un marco de estudio más adecuado.

Como creo haber demostrado, el cisma entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida* se abrió a partir de una confrontación política dentro de la propia izquierda española: los escritores llamados *liberales* que no se plegaron al discurso social de propaganda, priorizando la conservación de su *libertad* artística e intelectual (como Guillermo de Torre); frente a los llamados *republicanos revolucionarios* que eligieron instrumentalizarse y poner su pluma al servicio de la causa social como arma de combate (como Sánchez Barbudo). De hecho, hemos visto que este último articuló su discurso a partir de esta oposición de raíz extraliteraria, vgr. cuando desaprueba el *arte nuevo* mediante apelativos de base política-social: “arte *sibarítico* y mezquino”, “esa *nueva literatura*”, “*tan gastado, tan viejo* en casi todo”, “literatura por la literatura, *arte por el arte*”, “la belleza es considerada como un *valor burgués*”.

¹⁸ Debemos a Ródenas de Moya (2013) la recuperación de los trabajos de Guillermo de Torre y su edición en un volumen antológico que es hasta el momento de referencia. Desde marzo de 2020, yo misma me he involucrado en la tarea de evaluar la propuesta literaria y el proyecto crítico de Guillermo, desarrollada entre 1925 y 1951, que finalmente cristaliza en su aportación emblemática: *Problemática de la literatura* (1951, 1958 y 1966). Mi hipótesis de partida es que Guillermo de Torre ofreció una alternativa a la doctrina sartreana de la *literature engagée* que, como se sabe, influyó y determinó la supremacía de la estética del *realismo social* en España durante los años cincuenta y sesenta.

Así, cabría aceptar que el debate y la polarización artística en la modernidad literaria española no tuvo un origen artístico, como *a priori* pudiera parecer, sino fundamentalmente político. Como apunté, en los años treinta la historia solo acababa de comenzar, pues diez años más tarde, la publicación de *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) volvía a reforzar dicha oposición sin ocultar, en su caso, la clarísima deuda política. Este debate literario se reactivó en España en los años cincuenta mediante la labor mediatizadora de la generación del medio siglo, Josep M. Castellet a la cabeza con su obra de clarísimos ecos sartreanos: *La hora del lector* (1957).

El desarrollo del incipiente debate entre Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo obliga a ponderar la anómala influencia —por excesiva— del *polisistema político* en la configuración de la Historia de la Literatura Española y a repensar la validez de categorías que se han afirmado como auto-excluyentes (*arte nuevo / literatura comprometida*) desde unos presupuestos estético-literarios que no resultan suficientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, M. (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*, vol. 1. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- BÉJA, A. (2008). “Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction”. *Tracés. Revue de Sciences Humaines* 11, 85-96. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/traces.240> [13/09/2022].
- CASTAÑAR, F. (1992). *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Éditions du Seuil.
- DENNIS, N. (2006). “Tras las huellas de Díaz Fernández”. En *Prosas*, N. Dennis (ed.), 9-30. Madrid: Fundación Banco Santander.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (2006 [1930]). *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Nigel Dennis (ed.). Madrid: Fundación Banco Santander.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990a). “Introduction”. *Poetics Today* 11.I, 1-6.
- ____ (1990b). “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 11.I, 9-26.
- ____ (1990c). “The Literary System”. *Poetics Today* 11.I, 27-44.
- FUENTES, V. (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- GIL CASADO, P. (1975). *La novela social española 1920-1971*. Barcelona: Biblioteca Breve.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- ILLESCAS, R. (2006). “Antonio Sánchez Barbudo y Guillermo de Torre. Una polémica durante la Guerra Civil española”. *Olivar* 8, 291-299.
- JULIÁ, S. (2015). *Historia de las dos Españas*. Barcelona: Taurus.

- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2013). "Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria". En *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, D. Ródenas de Moya (ed.), 9-79. Madrid: Fundación Banco Santander.
- RÓDENAS DE MOYA, D., ed. (2013). *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A. (1937). "La adhesión de los intelectuales a la causa popular". *Hora de España* 7, 70-75.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2010). *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.
- TOWNSON, N. (2018). "El controvertido camino hacia la modernización: 1914-1936". En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, J. Álvarez Junco y A. Shubert (eds.), 128-157. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TORRE, G. DE (1937a). "Literatura individual frente a literatura dirigida". *Sur* 30, 89-104.
- ____ (1937b). "Por un arte integral". *Sur* 37, 52-63.
- ____ (1938). "La revolución espiritual y el movimiento personalista". *Sur* 44, 37-64.
- ____ (1941a). "Poesía y éxodo del llanto". *Sur* 76, 100-106.
- ____ (1941b). "Actitudes poéticas ante la realidad. Una interpretación de Pedro Salinas". *Sur* 82, 58-65.
- ____ (1966 [1951]). *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- ____ (1967). *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona: Edhasa.
- VAUTHIER, B. (2021). "A deshora, 1956-1963: 'literatura responsable' y engagement. Seguido del epistolario G. de Torre – J. M. Castellet". En *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, F. Larraz y D. Santos Sánchez (eds.), 211-250. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- VILLANUEVA, D. (1991). "La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión". En *El polen de ideas*, D. Villanueva, 248-269. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 15/09/2022

LA GEOMETRÍA OCULTA EN LA FOTOGRAFÍA DE *BLADE RUNNER 2049*

HIDDEN GEOMETRY IN *BLADE RUNNER 2049* PHOTOGRAPHY

Agustín AMATE BONACHERA

Universitat Autònoma de Barcelona

info@agustinamate.com

Resumen: Este estudio examinó la geometría oculta en la fotografía de *Blade Runner 2049*, película ganadora de un Oscar en cinematografía. Esta investigación de enfoque hermenéutico epistemológico e histórico utilizó un método cualitativo de carácter descriptivo y relacional, y se basó en la teoría crítica. Se exploró el contenido y la composición de fichas. Los instrumentos consistieron en la superposición de diferentes armaduras, y se midieron mediante la raíz del cuadrado y del tamaño de las dimensiones del marco de las imágenes. En los 1664 fotogramas explorados se evaluaron relaciones con las variables de obras pictóricas. Se identificaron hasta 15 elementos del diseño visual asociados a las armaduras, entre los que se destacan: la diagonal barroca, el abatimiento, los ángulos de 90 grados y los arabescos. Esta investigación aporta evidencia de que *Blade Runner 2049* adopta la geometría oculta utilizada por los egipcios, griegos antiguos y renacentistas, entre otros artistas.

Palabras clave: Fotografía. Cinematografía. Composición. Geometría oculta. Simetría dinámica.

Abstract: This study examined the hidden geometry in the photography of *Blade Runner 2049*, an Oscar-winning film in cinematography. This study with an epistemological and historical hermeneutical approach used a qualitative method of a descriptive and relational nature and was based on critical theory. The content and composition of the files were explored. The instruments consisted of the superposition of different reinforcements, and they were measured from the root of the square and the size of the frame dimensions of the images. In the 1664 scanned frames, relationships with the variables of pictorial works were evaluated. Up to 15 elements of the visual design associated with the trusses were identified, among which stand out: the baroque diagonal, the abatement, the 90-degree angles, and the arabesques. This research provides evidence that *Blade Runner 2049* adopts the occult geometry used by the Egyptians, ancient Greeks, and the Renaissance, among other artists.

Keywords: Photography. Cinematography. Composition. Secret geometry. Dynamic symmetry.

1. INTRODUCCIÓN

¿En qué consiste la composición de una obra maestra? Según Clark (2011: 10), fotógrafo comercial, el concepto define la manera de unir distintos elementos para crear un todo armonioso. Este fotógrafo considera la composición fotográfica como un tema complejo que abarca una amplia gama de teorías y movimientos artísticos. Muchos fotógrafos tienen opiniones separadas cuando se trata de definir qué es lo más importante para crear una gran composición: algunos opinan que es esencial seguir las reglas y otros que es necesario romperlas para ser únicos. En la actualidad, la composición visual es un tema subestimado en el ámbito de las disciplinas artísticas; sin embargo, conserva un peso esencial en la arquitectura visual de las obras maestras pictóricas.

La conveniencia de este estudio se fundamenta en que la creatividad no es innata, sino que forma parte de un conjunto de habilidades aprendidas que evolucionan según los cánones estéticos y visuales desarrollados durante la historia de la humanidad. La centralidad del tema descrito e ilustrado en esta investigación es la composición visual de las imágenes y, en concreto, de la fotografía cinematográfica. La teoría subyacente, conocida por pocos artistas, se considera un conocimiento sagrado y oculto, desde la época de los egipcios hasta la actualidad.

El fenómeno por investigar implica delimitar, construir, comparar y valorar las reglas de composición y las técnicas de diseño que empleaban los egipcios, los griegos, los romanos y los renacentistas, entre muchos otros artistas de estas épocas, para organizar la proporción y la organización espacial. En este sentido, se confuta lo que afirmaba Arnheim:

Algunos de estos intentos parecían más convincentes que otros, pero la mayoría se aplicaban o bien a estilos concretos, sin que se hubieran vislumbrado unos principios compositivos que pudieran aplicarse universalmente a la pintura, la escultura y la arquitectura, a las artes industriales tanto como a las bellas artes, independientemente de su lugar y época de origen: se los consideraba inexistentes y acaso perjudiciales (Arnheim, 2001: 5).

Este psicólogo y filósofo alemán sugiere que la forma compositiva solo es sensible cuando se recurre a símbolos tomados de la experiencia visual, que, a su vez, dotan al arte de significado. Arnheim confronta a los artistas que generan reglas de orden práctico y a los matemáticos que buscan fórmulas para determinar las relaciones espaciales entre las formas.

En concordancia con la propuesta de Elam (2015: 5), diseñadora gráfica, es relevante no cuantificar la estética a través de la geometría, sino manifestar las relaciones visuales que se registran en cualidades esenciales de la vida como, por ejemplo, las matemáticas, la proporción áurea y los patrones de desarrollo animal y humano. Según plantea García Garrido (2013: 5), profesor y pintor, se debe establecer de manera fundamentada, y acorde

con su pertinencia, un conocimiento que suponga importantes herramientas de comprensión en la estructuración de las obras visuales.

La pregunta de investigación pretende cubrir una brecha teórica. El secreto de la composición de las imágenes es un tema de estudio poco indagado por académicos (críticos, historiadores y profesionales de la imagen, entre otros). Esta investigación exploró, por primera vez, la relación entre las armaduras dinámicas de los artistas y el diseño y la composición de los fotogramas de *Blade Runner 2049*, película dirigida fotográficamente por Deakins. En particular, se planteó como hipótesis que las armaduras dinámicas del rectángulo, así como las técnicas de diseño visual asociadas a la armadura (diagonal barroca y siniestra, gama, coincidencias y ángulos de 90 grados, entre otras que se detallaran más adelante), influían en la imagen cinematográfica de esta película.

Las imágenes analizadas se seleccionaron considerando el impacto que han tenido en el mundo de la imagen, siendo catalogadas por profesionales internacionales como icónicas y populares en el ámbito artístico y comercial. Se consideró, particularmente, el funcionamiento del rectángulo áureo (una de las armaduras dinámicas más importantes) en un lienzo ilustrativo del *modus operandi* de Rubens, como *La caza del león* (1621), y se relacionó con la composición de las imágenes de Deakins en *Blade Runner 2049*.

1.1. Antecedentes

No existen antecedentes teóricos en España, únicamente se identifican dos libros traducidos en los que se relacionan las armaduras con la pintura y el diseño. En Europa, Bouleau (1996: 10), pintor, grabador y creador de mosaicos, cuestiona en qué consiste el arte de componer un cuadro y por qué se enseña tan poco sobre este tema. Bouleau demostró la composición secreta en las artes pictóricas tras 25 años de investigación. Definió, además, la armadura del rectángulo como: “las líneas que se cruzan en el lienzo partiendo de los ángulos y de las divisiones simples de los lados, es lo que nosotros bautizamos como armadura de la figura geométrica formada en y para el cuadrado” (1996: 124). Ver imagen 1 y 2.

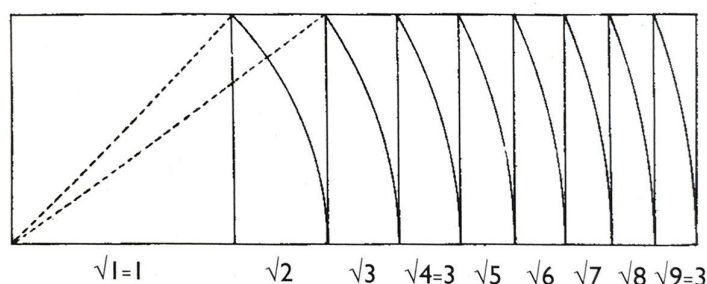


Imagen 1

Elaboración propia basándose en la imagen de Bouleau (1996: 244)

Hambidge (1920) esboza los trazos de las armaduras que creaban los pintores, mediante el cuadrado y el rectángulo. No obstante, las ilustraciones en blanco y negro dificultan entender la forma de aplicación de la imagen fotográfica o cinematográfica.

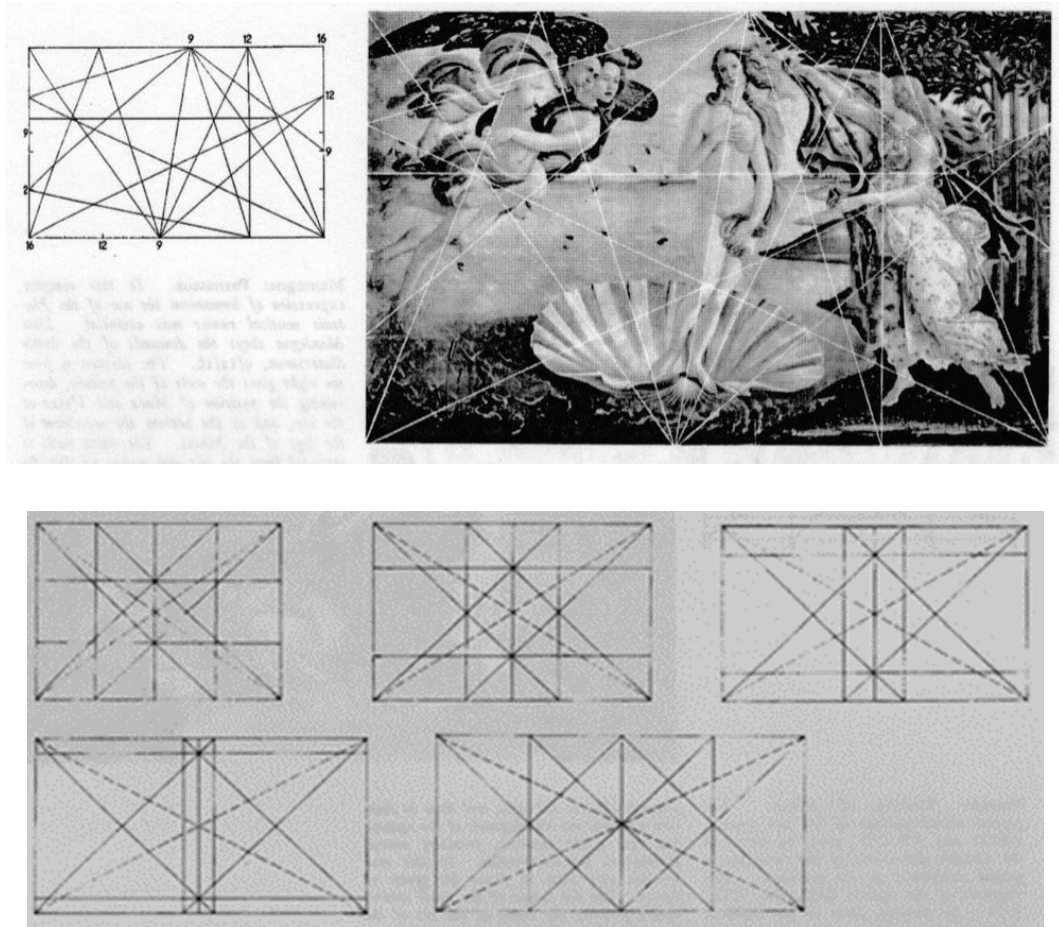


Imagen 2

Elaboración propia basándose en las imágenes de Bouleau (1996)

1.2. La proporción

La proporción es un principio matemático de la naturaleza que se interpreta mediante la geometría. Esta rama de las matemáticas no es solo la puerta de entrada a la ciencia, sino también al arte. En los estudios de Colman y Coan (1912) se contempla cómo a través de las retículas compositivas se deconstruyen visualmente los insectos, el cuerpo humano, las flores, las semillas, los jarrones, las esculturas, los templos y las catedrales. Estos autores explican también cómo los egipcios, los antiguos artistas griego-romanos y, con pocas modificaciones, los renacentistas utilizaban dichas armaduras compositivas.

Colman y Coan exponen la importancia del uso del *Protractor*: un instrumento valioso en cualquier estudio de proporción, ya que combina las tres formas geométricas

básicas: círculo, el cuadrado y el triángulo. En este artículo se presentan herramientas más sencillas y complejas que han ido evolucionando. Ver imagen 3.

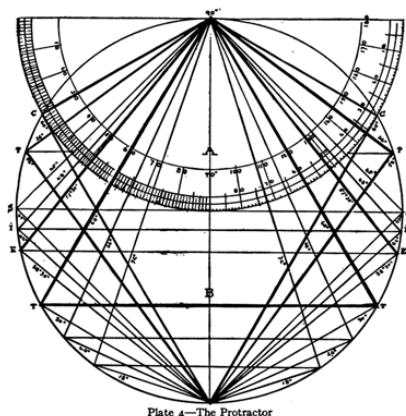


Plate 4—The Protractor

Imagen 3

Elaboración propia basándose en la imagen del libro de Colman y Coan (1912: 19)

Estos autores determinan que el cuadrado, el círculo y el triángulo están directamente relacionados con la naturaleza. Superponen estas figuras geométricas con animales, flores, moluscos, copos de nieve y cristalografía, entre otros; y con elementos construidos por el ser humano, como el Partenón y las esculturas. Incluso revela dos armaduras o retículas compositivas, con triángulos, diagonales, recíprocas, cuadrados y círculos; y elementos de diseño como, por ejemplo, gama, coincidencias y ángulos de 90 grados, que se definen más adelante. Estos los denomina rectángulo de 54 grados y de 42 grados, en el caso del panorámico. Ver imagen 4.

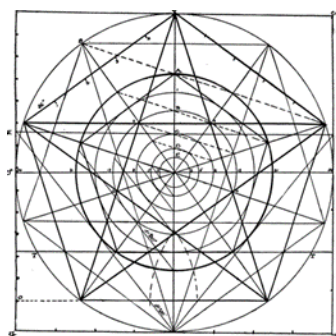


Plate 6: The Pentagon and Egyptian Triangle

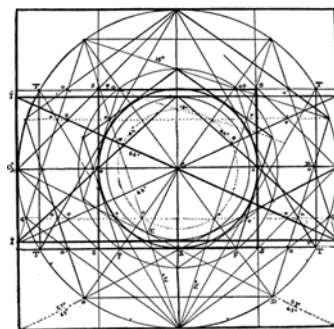


Plate 7: The Pentagon and Triangle

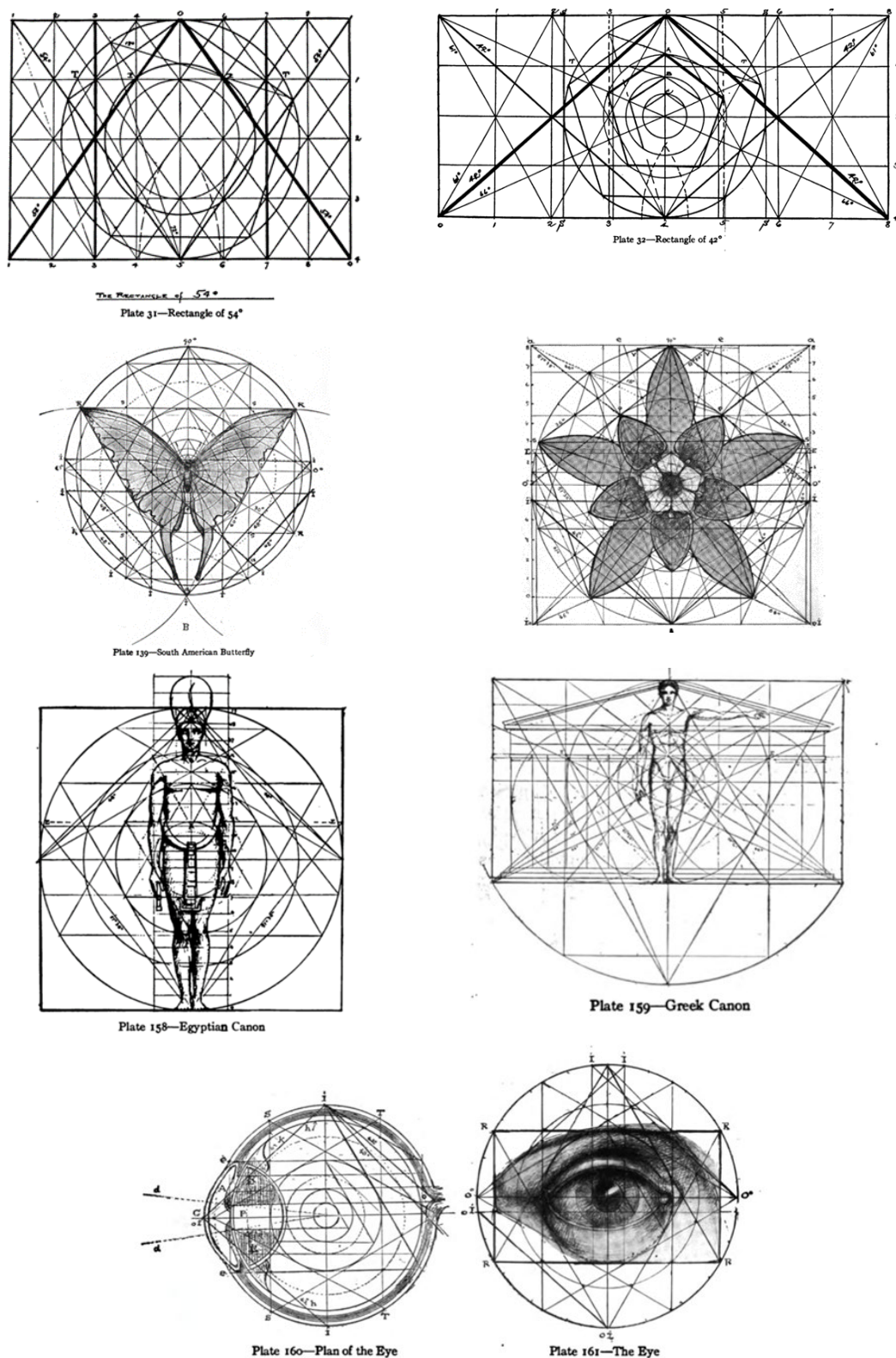


Imagen 4

Elaboración propia basándose en imágenes del libro de Colman y Coan (1912)

Años más tarde, y siguiendo la misma línea de razonamiento, el arquitecto danés Brunés (1967: 46) relata cómo gran parte del mundo, desde las antiguas civilizaciones de América del Sur hasta las religiones de Egipto o desde los druidas hasta China y Japón, está conectado con el círculo. La adoración al sol es un ejemplo circular de su representación. El simbolismo que surge de esta figura requeriría, casi invariablemente, una cruz como parte integral de su estructura. Un mayor desarrollo del círculo, como tema de especulación, necesita una cruz dibujada para permitir cualquier progreso en esta dirección. Ver imagen 5.



Fig. 13.

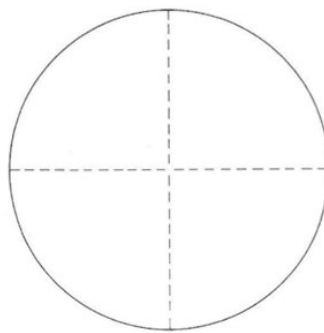


Fig. 14.

Imagen 5

Elaboración propia basándose en la imagen del libro de Brunés (1967: 45)

El razonamiento para la construcción del cuadrado surge con la proyección de dos líneas. La unión cruzada de estas líneas permite construir un cuadrado, siendo así la primera clave de la geometría antigua y del secreto de los números. Considerando que el mundo está compuesto de líneas curvas, el cuadrado debe concebirse como un elemento en construcción, y esta sería, según plantea Brunés (1967: 47), la forma más natural de lograrlo. Ver imagen 6.

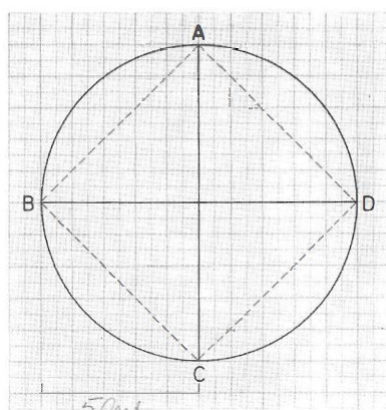


Fig. 15.

Imagen 6

Elaboración propia basándose en el libro de Brunés (1967: 47)

La primera gran civilización fueron los egipcios: expertos en matemáticas, arquitectura, escultura, pintura y astrología, entre otras disciplinas. La cuadrícula que diseñaron evolucionó en retículas más complejas y con mayores subdivisiones, en concordancia a las necesidades del artista o de la dificultad en la representación requerida. Incluso, incluyendo cuadrículas proporcionales al cuadrado (dentro de cuadrículas más grandes) para representar más fidedignamente la escala y la perspectiva en sus representaciones. Esta técnica de subdividir la retícula la utilizaron tanto los artistas renacentistas como los artistas de otras épocas para representar y ubicar, proporcionalmente, sus elementos en la composición. Todo ello partiendo del cuadrado perfecto, que es la raíz 1 en la que comienzan las armaduras dinámicas del rectángulo. Las características de este elemento se definen más adelante.

La geometría oculta estaba protegida de la mirada de los forasteros mediante un muro de silencio. Cada nuevo adepto, al ser admitido en las filas de los planificadores geométricos y filósofos, juraba no revelar nunca ninguno de los secretos del grupo a los no iniciados (Brunés, 1967: 5). Más aún, este mismo autor plantea la siguiente comparación: “así, cuando hoy en día buscamos en la literatura pruebas de la geometría antigua, solo encontramos el trabajo de un forastero ignorante” (1967: 5). En su libro *Ancient Geometry*, que implicó 15 años de recopilación, demuestra cómo la geometría antigua y oculta estaba conectada con el poder religioso. La interrelación entre el cuadrado, el círculo y el triángulo que usaron para diseñar los antiguos geómetras es evidente, diseñando cada vez cuadrículas o retículas compositivas más complejas. Ver imagen 7.

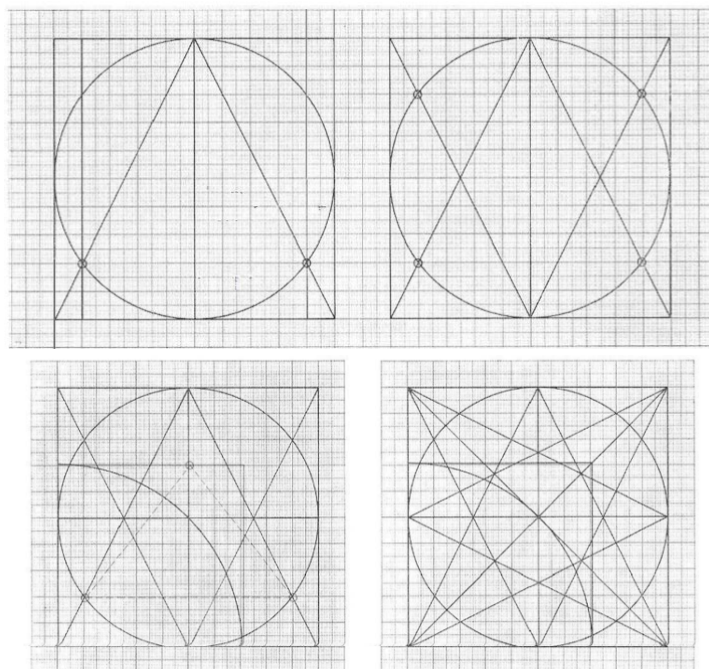


Imagen 7

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Brunés (1967: 89-90)

Estas armaduras o retículas compositivas se fueron construyendo de forma armoniosa, cada vez con mayor precisión matemática. Estas armaduras se adaptaron al rectángulo áureo de raíz, tanto en el renacimiento como en la actualidad. En este proceso se integraron, también, las principales figuras geométricas empleadas implícitamente en el arte, pero ocultas, creando armonía y un orden visual imperceptible, secreto. Ver imagen 8.

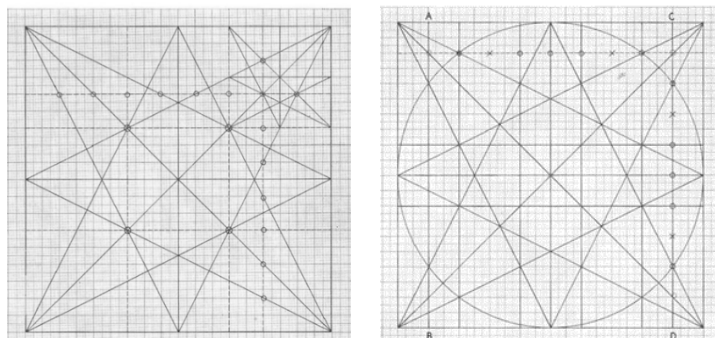
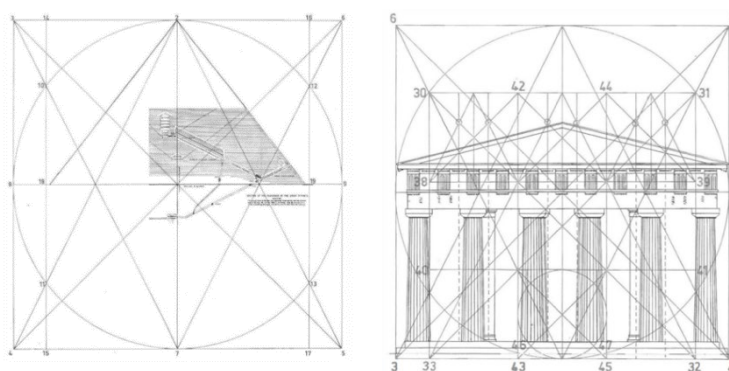


Imagen 8

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Brunés (1967: 95-96)

De esta manera, los egipcios diseñaron las pirámides, los templos, los grabados, las pinturas y los dibujos que posteriormente copiaron los griegos, romanos, renacentistas y todas las corrientes pictóricas del arte clásico y contemporáneo. Aplicándolo, del mismo modo, a sus esculturas, vasijas, murales, arquitectura e, incluso, su música. Se puede observar la comparación en el diseño de una de las tres pirámides de Guiza: la Pirámide de Keops, a la cual se le atribuye perfección astronómica y matemática. El templo griego de Theseum en Atenas es otro ejemplo en el que se diseña un perfecto cuadrado, círculo y triángulo, incluyendo diagonales. Ver imagen 9.



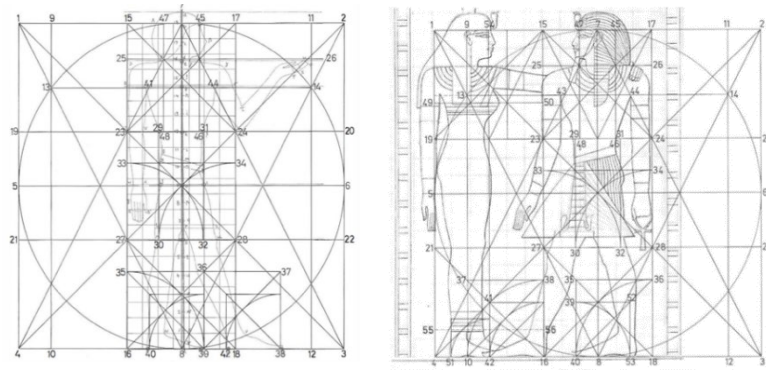


Imagen 9

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Brunés (1967: 104-111)

Brunés (1967) evidencia cómo los griegos se apropiaron de los diseños de los egipcios para diseñar sus esculturas. Aunque con algunas pequeñas diferencias, se reconoce que estas cuadrículas o armaduras se descomponen dentro de la retícula madre para representar geométrica y proporcionalmente los detalles más ínfimos. En este artículo se presentan detalles secretos que utilizaban algunos artistas pictóricos de todas las épocas. Ver imagen 10.

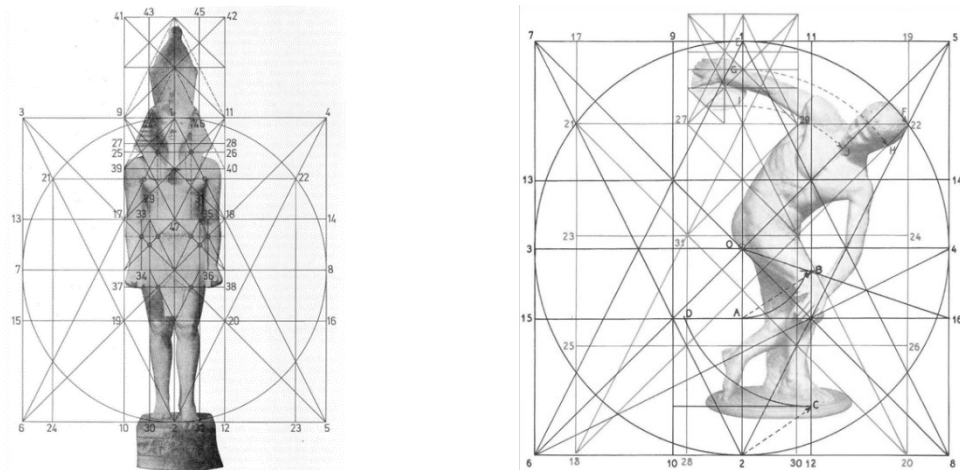


Imagen 10

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Brunés (1967: 104-111)

La complejidad del diseño anterior evidencia la manera en que el elemento escapa del cuadrado para conectarlo con otro y para crear un rectángulo de raíz 4 compuesto por dos cuadrados de raíz 2. Esta imagen utiliza diferentes técnicas asociadas a esta armadura o retícula para otorgarle mayor dinamismo y armonía proporcional: desde diferentes diagonales respecto a los triángulos, los ángulos de 90 grados, las coincidencias en el plano de los objetos y/o personajes, la gama, los arabescos y las líneas radiales, entre otros

elementos que se describen en esta investigación. Todo ello, para conferir un sentimiento mágico y de asombro que conecta con lo divino y lo sagrado, además de la maravilla de la representación de la naturaleza de las cosas y del cuerpo humano. Ver imagen 11.

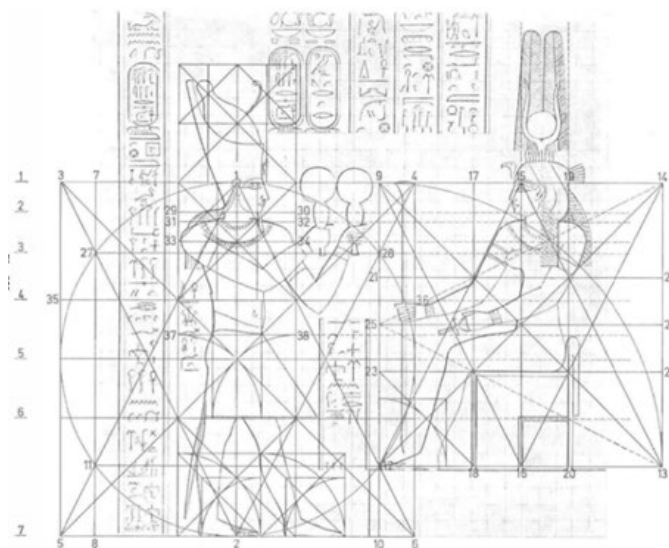


Imagen 11

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Brunés (1967: 103)

A pesar de los descubrimientos y de las evidencias aportadas por Brunés, quien señala cómo los egipcios diseñaron sus templos, tumbas, murales, dibujos y pinturas y establece una relación con la escultura, la orfebrería y la arquitectura griega, su análisis no indaga más allá. No indica cómo los pintores renacentistas y los arquitectos, así como los posteriores artistas y arquitectos de otras épocas y estilos, conectaron con elementos como el cuadrado y el rectángulo dorado o áureo.

Munari (1960: 5), artista, diseñador, escultor y pedagogo, incide en la importancia de su forma: “el cuadrado es tan alto y ancho como un ser humano con los brazos abiertos y que en los más antiguos escritos e inscripciones de la prehistoria significaba la idea de recinto, del hogar y del asentamiento”. Enigmático en su simplicidad, en la repetición de sus cuatro lados iguales y sus cuatro ángulos idénticos, el cuadrado crea figuras: todo un grupo de armoniosos rectángulos, desde el Hemidiagon hasta la sección dorada y la espiral logarítmica encontrada en el crecimiento de las plantas y los animales. Sus estructurales posibilidades han ayudado a artistas y arquitectos de todas las generaciones y estilos, y han proporcionado un esqueleto armónico para aplicar cualquier construcción o dibujo. Ver imagen 12.

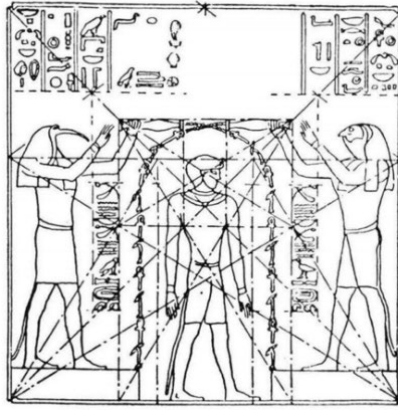


Imagen 12

Elaboración propia basándose en la imagen del libro de Munari (1960: 9)

Posteriormente, el escritor Robins (1994: 7) descubrió cómo el arte egipcio ejecutado en dimensiones como la pintura o el relieve se concibió en una cuadrícula cuadrada, contribuyendo a establecer las proporciones de la figura humana. Este elemento tuvo una gran importancia en la composición, así como en los períodos, los estilos y la evolución del arte egipcio. Ver imagen 13.

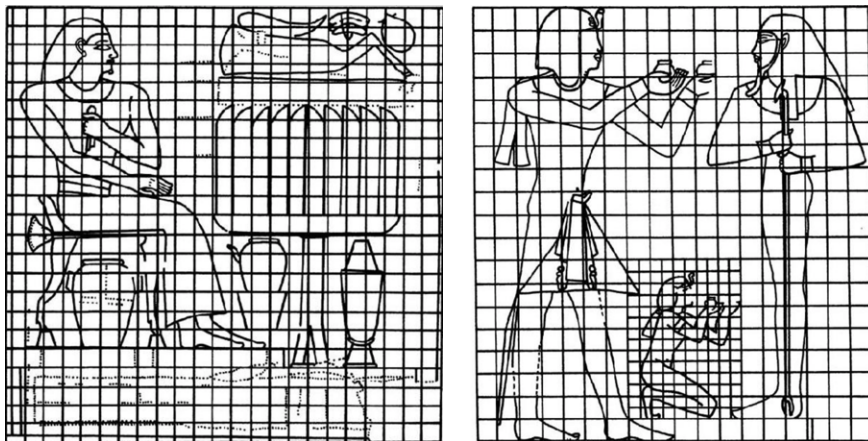


Imagen 13

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Robins (1996: 194-213)

En el antiguo Egipto, el arte se basaba en la geometría y en las reglas fijas de un canon. En palabras de Watts y Watts (1986: 132):

Para los antiguos geómetras, el círculo simbolizaba la parte incognoscible del mundo (ya que su circunferencia era proporcional al número irracional π), mientras que el cuadrado representaba el mundo comprensible. Cuadrar un círculo era un medio de expresar lo incognoscible a través de lo cognoscible, lo sagrado a través de lo familiar.

Un principio fundamental que define el arte es la “medida”, por lo que Platón alude a la determinación de las relaciones apropiadas mediante el conocimiento de la proporción

y del medio. No obstante, la primera definición de esta proporción se ubica, aproximadamente, en el año 300 antes de Cristo, en el libro *Elementos* de Euclides, matemático griego y fundador de la geometría. Un tratado matemático y geométrico de 13 volúmenes en el que los libros del 5 al 10 tratan sobre razones y proporciones. En el sexto libro puntualiza cómo: “la longitud total $a + b$ es el segmento más largo a , como a es al segmento más corto b ”. Muchos de los principios de su libro se utilizan aún en la educación actual. Después de *La Biblia*, su libro fue el segundo más publicado y traducido de la historia de la humanidad. Ver imagen 14.

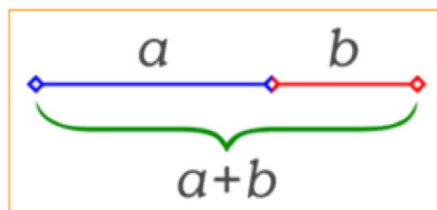


Imagen 14
Elaboración propia del autor

Wade (2017: 77) reelabora la definición de Euclides afirmando que: “es el punto donde la sección o corte de una línea produce dos segmentos que expresan exactamente la misma proporción que la del segmento más grande con respecto a la línea entera”. Menciona, también, que el rectángulo de esta proporción se conoce como rectángulo áureo, en el que sus proporciones son armónicas y producen un gran atractivo visual.

Después del período Renacentista es necesario reconocer el trabajo de Pacioli (1445-1517), matemático italiano y conocedor del tratado de Euclides. Este autor comienza a escribir su libro *De Divina Proportione*, publicado en 1509 e ilustrado con dibujos de Da Vinci, quien usó la simetría dinámica, y que, por sus propiedades, corresponden por semejanza, a Dios mismo. Considera la división de una línea en media y extrema razón. Fue el primero en denominarlo la “divina proporción”, aunque fue criticado y demonizado por ello por muchos. Posteriormente, este elemento se denominó el número áureo, el número de Dios, la razón extrema y media, la razón áurea, la razón dorada, la media áurea, la proporción áurea y la divina proporción. En geometría este número se conoce como la razón o la proporción phi (1.618) o pi (3.14).

En una de las ilustraciones del libro de Paccioli se observa el dibujo de Da Vinci, *El Hombre de Vitruvio*, en el que se encuadra, a través del uso de un cuadrado y un círculo, la figura de un hombre proporcionado armónicamente y basado en la relación áurea. Correlacionando, así, con los diseños de los egipcios que presentó Brunés en su trabajo. Estas formas geométricas, consideradas primarias o básicas, son la esencia o el comienzo del diseño de las imágenes, y a pesar de que en la mayoría de los casos se usan implícitamente, en ocasiones son visibles explícitamente. Están ocultas a la mirada del observador, aunque subliminalmente esa geometría oculta se percibe en los contornos o en las formas de la composición. Ver imagen 15.

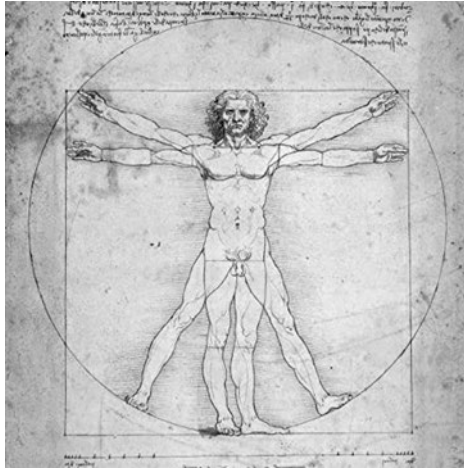


Imagen 15

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Paccioli (2013: 155)

En el dibujo de Da Vinci, que se presenta en el libro de Arnheim (1982: 108), el cuadrado implícitamente induce a pensar en diagonales, ángulos de 90 grados, verticales, horizontales, triángulos y círculos. Son estrategias de diseño subliminales y conectadas al diseño o la proporción del cuadrado y del círculo. Ver imagen 16.

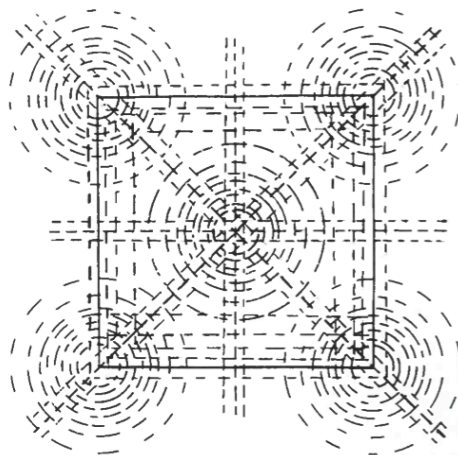


FIGURE 78.
From Arnheim (4), p. 13

Imagen 16

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Arnheim (1982: 108)

En un continente diferente al de Bouleau, y unos años más tarde, un ayudante de Colman y Coan, Hambidge (1920), quien es considerado el padre de la simetría dinámica, no mencionó el trabajo de sus predecesores en su libro *Dynamic Symmetry in Composition as Used by the Artists*. A pesar de que orientó unos pocos dibujos e imágenes relacionadas con la pintura, es una de las teorías más provocativas y estimulantes de la historia del arte. Este autor relata cómo fue su descubrimiento:

Cuando logré resolver los principios de los rectángulos raíz busqué un nombre para el sistema. Después de un largo y cuidadoso estudio del arte clásico, me convencí de que se habían encontrado sus proporciones, junto con los métodos para obtenerlas, pero no pude obtener ninguna pista sobre la terminología antigua. Cuando había estudiado el tema desde todos los ángulos posibles, me seleccionó el término *simetría dinámica* por ser el más descriptivo y apropiado. El lector puede imaginarse mi sorpresa cuando, después de enseñar los principios y usar el nombre durante varios años, tanto aquí como en el extranjero, descubrí que el término era el que usaban los griegos (Hambridge, 1923: 67).

A diferencia de Bouleau, este autor únicamente indica cómo realizar fácilmente la construcción del rectángulo de raíz 9, limitando su presentación hasta la raíz 5. Algo que no sabían ninguno de los dos autores es que la *simetría dinámica* proviene de los egipcios y que los griegos recogieron esas enseñanzas, por lo que no inventaron la forma de diseñar una imagen con armaduras dinámicas o retículas compositivas, adaptables y replicables proporcionalmente en el mismo cuadrado o rectángulo. Esto se ha evidenciado en los trabajos de Colman y Coan (1912), Munari (1960) y, posteriormente, Brunés (1967) y Robins (1996). Ver imagen 17.

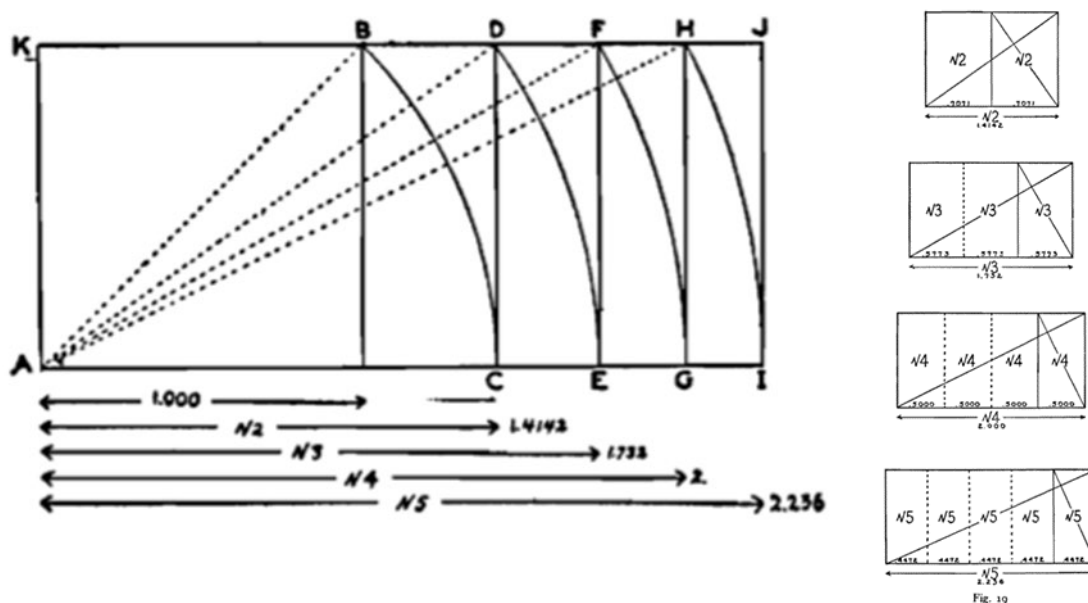


Imagen 17

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Hambridge (1919: 108)

Por su parte, Jacobs (1926: 5) esboza, sin recurrir a las matemáticas, tanto el uso de estas armaduras como la forma de construirlas para la pintura, la fotografía y la publicidad. Además de evidenciar las líneas de la armadura en ejemplos pictóricos, también presenta fotografías diseñadas con estas retículas. Es el primer autor, por tanto, que identifica las armaduras dinámicas del rectángulo en fotografía. Incluso expone una ilustración sobre cómo usar estas retículas impresas en material traslúcido para contemplar la escena y, así, componer las imágenes. Revela, del mismo modo, los puntos

importantes de la composición y el orden de prioridad, en el que se cruzan e interseccionan las diagonales. Ver imagen 18.

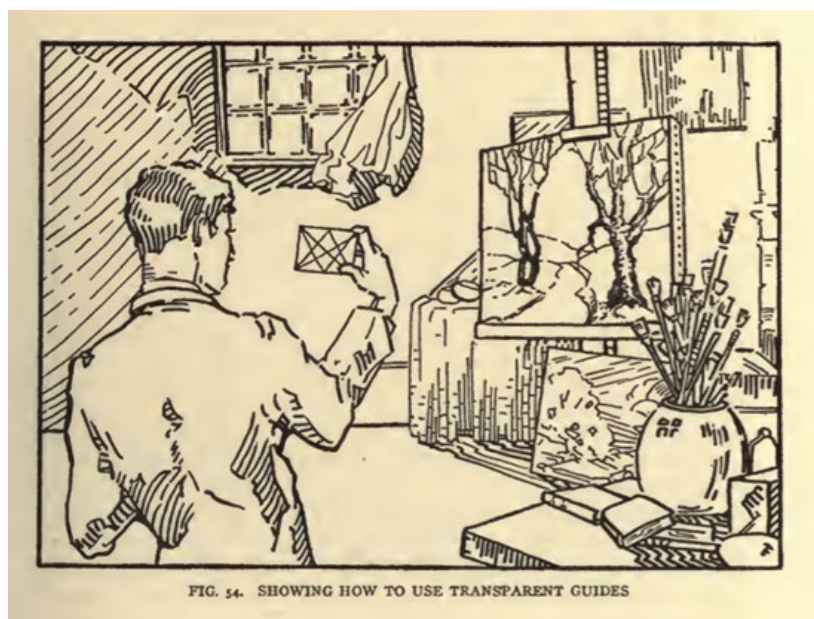


Imagen 18

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Jacobs (1926: 43)

En esta investigación se aplican las diferentes raíces de los rectángulos dinámicos, que estableció Hambidge y que, posteriormente, amplió Jacobs, con sus consiguientes puntos de interés en relación con la armadura, las proporciones y la ubicación. Ver imagen 19.

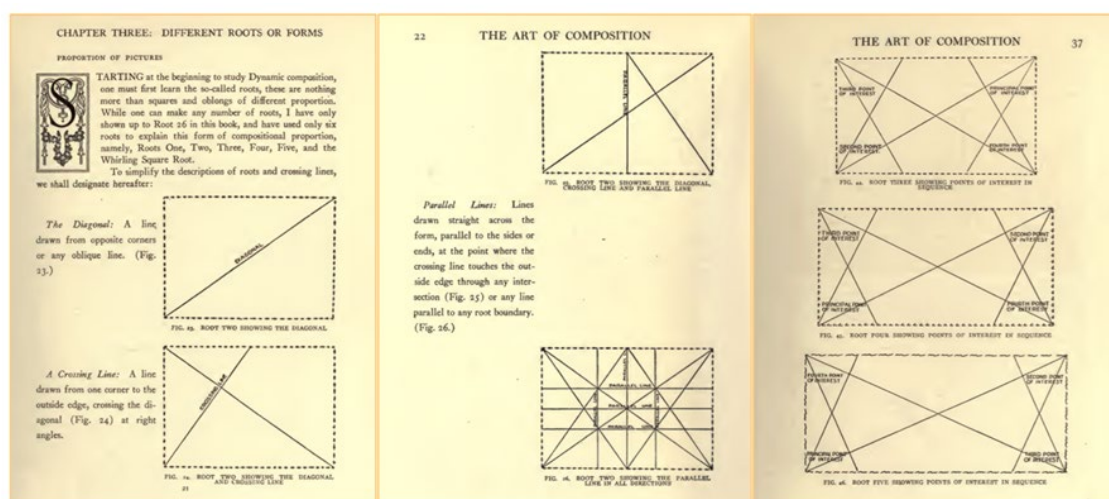


Imagen 19

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Jacobs (1926: 39)

Se observan las primeras pruebas documentales de fotografías diseñadas con las armaduras dinámicas del rectángulo. En la imagen 20 se presenta el paisaje titulado *Winter Landscapes*, que fotografió Alfred T. Fisher en la naturaleza en una armadura raíz 2.

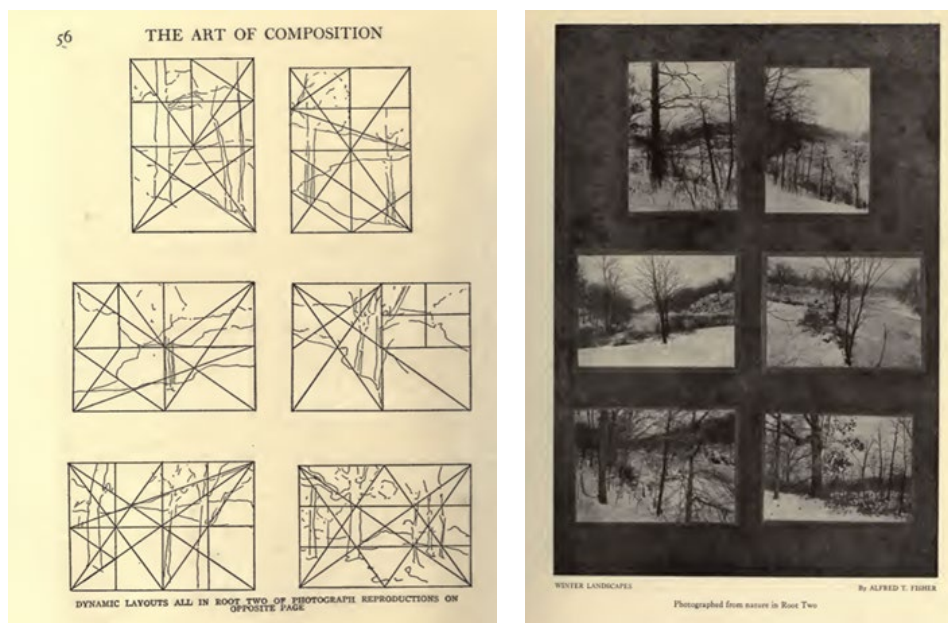


Imagen 20

Elaboración propia basándose en la imagen del libro de Jacobs (1926: 57-58)

Por un lado, Ghyka (1946: 126), matemático, historiador e ingeniero, clarifica cómo Hambidge clasifica los rectángulos en dos categorías principales: (a) los rectángulos estáticos, que tienen razones “aritméticas” (rationales) como, por ejemplo, $1/2$, $2/3$, $3/3$ y $3/4$; y (b) los rectángulos dinámicos, que tienen como razones fracciones “geométricas” (irracionales) o números como, por ejemplo, raíz 2, raíz 3, raíz 5 y raíz de phi, entre otros. Puntualiza, además, que los rectángulos “estáticos” no son útiles para producir subdivisiones armónicas e interacciones de superficie, a diferencia de los rectángulos dinámicos que sí producen subdivisiones armónicas.

Por otro lado, Elam (2011: 24) expone la construcción del rectángulo áureo dinámico. La subdivisión armónica de un rectángulo dinámico es sencilla: se trazan diagonales que unen vértices opuestos y se dibuja después una red de líneas que sean paralelas y perpendiculares a los lados de las diagonales. Se empieza por un solo rectángulo, que primero se copia y refleja verticalmente y después horizontalmente. Todo ello, basado en los libros de Hambidge (1920), Jacobs (1926), Ghyka (1946) y Bouleau (1996). Ver imagen 21.

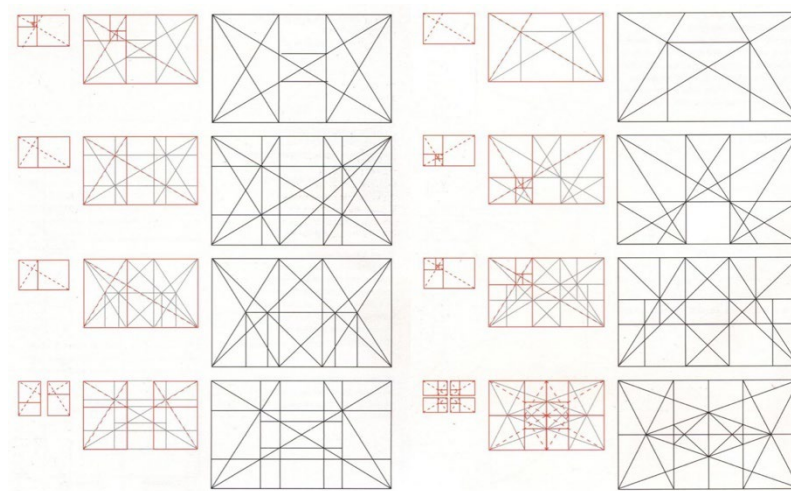


Imagen 21

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Elam (2011: 59)

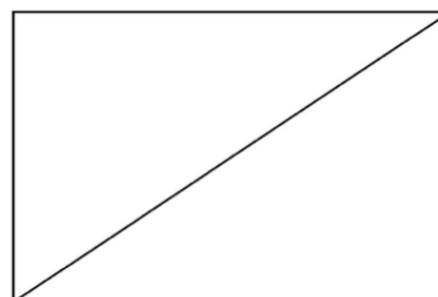
1.3. Diseñando la armadura 1.5

Se ilustra, a continuación, cómo crear una cuadrícula de la simetría dinámica para cualquier tamaño de rectángulo de elaboración propia. No tiene por qué ser de la sección dorada o de la raíz del rectángulo, aunque, de ser así, la armonía áurea será más proporcionada. En este ejemplo se emplea una raíz 1.5, que son las dimensiones del formato del sensor o, antiguamente, el negativo de la cámara de 35 mm. Ver imagen 22.

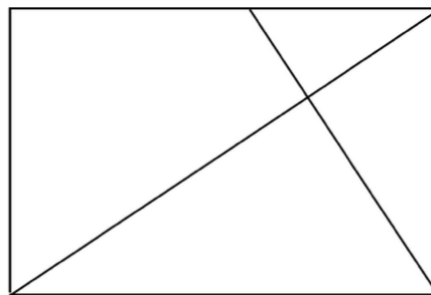
Se comienza con cualquier tamaño de rectángulo que esté empleando para diseñar su imagen. Para esta demostración se utiliza el rectángulo 1.5, que es el mismo formato de los sensores de las cámaras digitales y la película de 35mm.



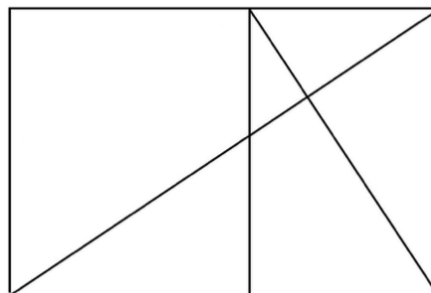
Se traza una línea diagonal desde la esquina inferior izquierda hasta la esquina superior derecha del rectángulo.



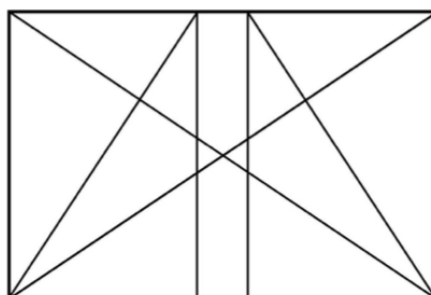
Desde el lado inferior derecho del rectángulo se dibuja una línea diagonal, comenzando en la esquina inferior derecha, y, después, se corta a 90 grados.



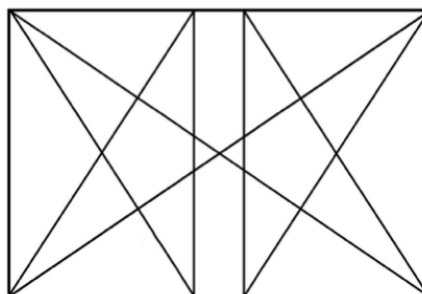
Se proyecta una línea vertical hacia abajo, desde el punto donde la diagonal de intersección de 90 grados toca la parte superior del marco rectangular.



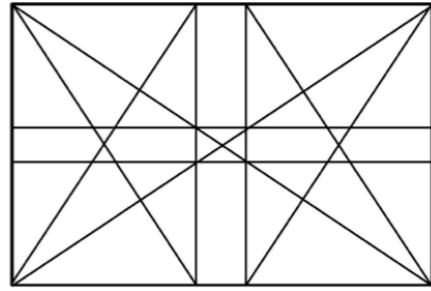
El proceso se repite para el lado izquierdo del rectángulo. Se traza, por tanto, una línea diagonal desde la esquina inferior derecha hasta la esquina superior izquierda del rectángulo madre. Luego, se dibuja otra diagonal desde la esquina inferior izquierda que se cruza con la diagonal y que, a su vez, acaba de dibujar a 90 grados. En la parte superior del rectángulo madre se traza otra línea vertical hacia abajo.



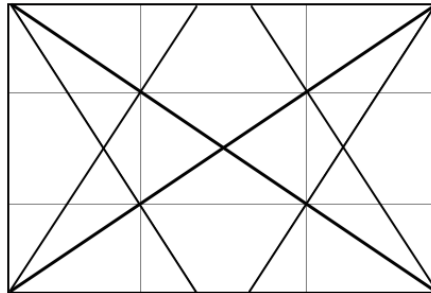
Desde el lado superior izquierdo del rectángulo se traza una línea diagonal hasta la esquina derecha del rectángulo 1.5 más pequeño. Desde el lado superior derecho del rectángulo se traza otra línea diagonal hacia abajo y se conecta la esquina izquierda del rectángulo más pequeño. Ambas líneas también se cruzan con las líneas diagonales principales a 90 grados.



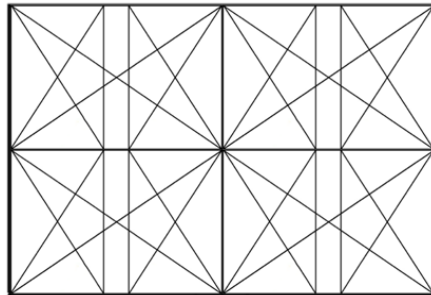
Finalmente, se agregan dos líneas horizontales en los puntos de intersección donde las dos líneas verticales se intersecan con las dos líneas diagonales principales en el rectángulo madre. La armadura básica 1.5 está “completa”.



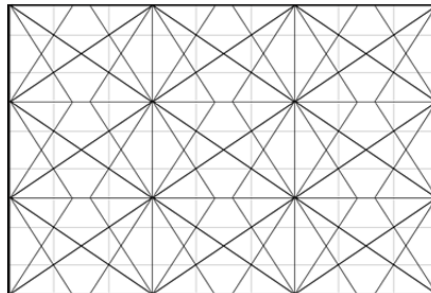
Aquí se presenta la misma cuadrícula, aunque las líneas verticales y horizontales están conectadas en las intersecciones de las dos diagonales principales y las cuatro diagonales secundarias o recíprocas. Esta cuadrícula se utiliza en fotografía por las dimensiones del negativo y del sensor de 35 mm.



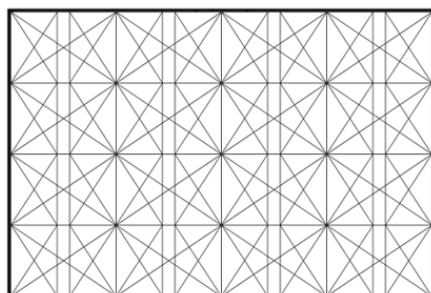
Esta armadura se puede ampliar o descomponer proporcionalmente para incluir cuatro armaduras más de raíz 1.5 en los cuatro rectángulos más pequeños.



Es posible incluir, incluso, nueve raíces 1.5 dentro de la armadura principal. A esto se le denomina mayores áreas de división.



Otra posibilidad es subdividirla de manera proporcional e incluir 16 armaduras más, raíz 1.5.



O, también, a 36 armaduras de raíz 1.5. De esta manera, los grandes artistas de la pintura podían refinar sus composiciones hasta el más pequeño de los detalles, alineándolo perfectamente con cualquier línea de la retícula, y así indefinidamente.

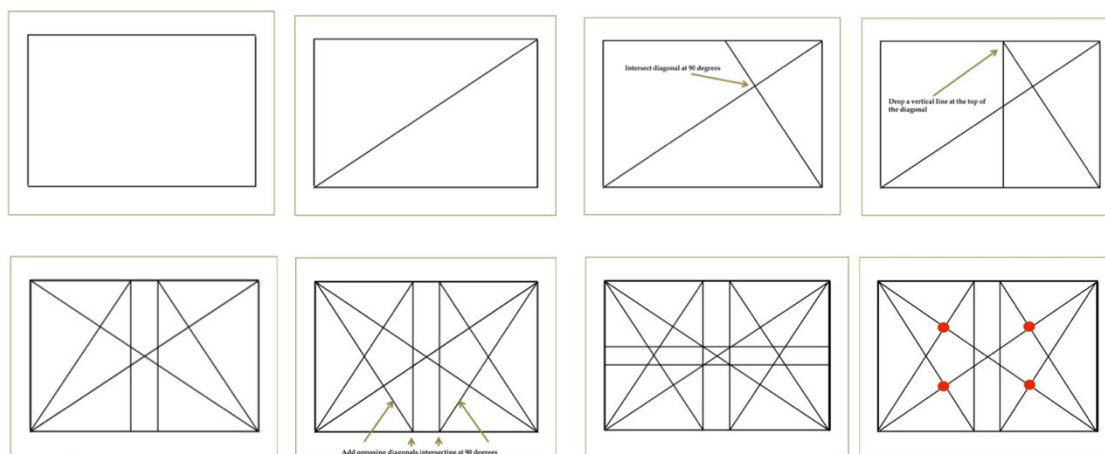
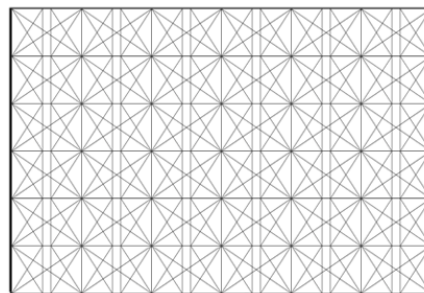


Imagen 22

Elaboración propia basándose en las imágenes de Armadura raíz 1.5

Estas cuadrículas, retículas compositivas o armaduras dinámicas del rectángulo áureo las empleaban los pintores, los escultores y los arquitectos de la clase privilegiada o alta, desde los períodos del antiguo Egipto, Grecia, Roma y Renacentistas, entre otros. En la actualidad, se utilizan secretamente en la era de la información y comunicación del siglo XXI.

2. OBJETIVOS

¿Es posible que Deakins haya utilizado en su película *Blade Runner 2049*, ganadora de un Oscar a la mejor Dirección de Fotografía, el secreto de los pintores reconocidos en la composición de imágenes y que lo haya relacionado con las armaduras dinámicas del rectángulo áureo? El objetivo general de este estudio fue examinar la relación entre la geometría oculta de los artistas en la composición de sus obras visuales de todos los períodos y épocas con su uso en la fotografía cinematográfica por una minoría de artistas internacionales. En este sentido, este artículo pretendió contribuir al conocimiento de la sociedad y de la comunidad científica sobre el secreto de las artes visuales en la literatura, la historia y la educación. Los objetivos específicos fueron:

- (1) Identificar las características de las proporciones respecto a la composición de las armaduras dinámicas del rectángulo y (2) reconocer a los autores que las utilizan en su composición.
- Explorar el uso contemporáneo de las armaduras dinámicas del rectángulo en los 1664 fotogramas principales de la composición, ya sea antes o después de mover la cámara e inmovilizar el plano, que es el momento en el que reside la composición de las películas.
- Determinar un modelo para la composición de las imágenes acorde a los cánones de belleza clásicos y contemporáneos relacionados con las proporciones áureas del rectángulo dinámico, aplicados a la imagen o al formato cinematográfico.
- Describir las técnicas del diseño asociadas a las armaduras de orden pictórico y caracterizar visual y textualmente cómo las apropian los artistas de la imagen audiovisual.

3. METODOLOGÍA

El ámbito es internacional por la selección de artistas, aunque el análisis de las imágenes se plantea desde una perspectiva occidental. El método empleado fue de carácter descriptivo, cualitativo y relacional, analizando las asociaciones entre dos o más variables de las obras y caracterizando sus respectivos procesos de diseño. En este caso, se identificó la geometría oculta de los pintores con el uso de las proporciones áureas y sus armaduras, correspondientes al tamaño de la obra y a su respectivo uso en la fotografía, la publicidad y la comunicación audiovisual contemporánea.

El profesor en innovación educativa Tejada Fernández (1997: 71) describe el criterio de la metodología epistemológica, hermenéutica y ontológica, proponiendo un método inductivo, con una abstracción de investigación básica, con variables descriptivas y con una dimensión cronológica histórica y descriptiva. El objetivo de esta investigación, debido a sus características, fue descriptivo y explicativo. El lugar de aplicación fue el laboratorio, la temporalización es longitudinal y de acuerdo con el número de individuos es un estudio de casos únicos. En este estudio se utilizó, además, un muestreo no probabilístico por conveniencia.

Se partió de la teoría crítica con una orientación empírico-analítica, en la que el conocimiento es la representación de generalizaciones, hechos y teorías, y en la que se exploran leyes que expliquen la relación causa-efecto. El conocimiento estuvo basado empíricamente y las explicaciones se produjeron de modo casual, temporal, hipotético-deductivo o funcional. Por último, la orientación de la teoría crítica tuvo como propósito reportar declaraciones escondidas o implícitas, iniciando un proceso de transformación diseñado para liberar y empoderar a la gente.

Se utilizó un método cualitativo mediante la recogida de imágenes gráficas, fotográficas y cinematográficas para su análisis documental. Como muestras longitudinales, se empleó el método biográfico y los estudios de casos, por su valor

referencial. El análisis documental de las imágenes se consideró en función de la complejidad de las imágenes, de menor a mayor. Se decodificó la imagen más compleja: la cinematográfica, que, a pesar de los movimientos de cámara, empieza o termina con un plano fijo o fotograma. El control de la composición, por ende, fue total.

Estas imágenes se seleccionaron debido a su creación única y a su reconocimiento internacional, con premios y galardones, específicamente con dos Oscars para Deakins por la mejor Dirección de Fotografía en cinematografía. Deakins nació en Torguay (Devon, Inglaterra) en 1949 y estudió en una escuela de arte y diseño en Bath, siendo uno de sus principales intereses la pintura. Comenzó trabajando como fotógrafo y, más tarde, estudió cine y televisión. Este fotógrafo es conocido por su trabajo en las películas de los directores Sam Mendes, hermanos Cohen y Denis Villeneuve. Ha ganado cinco premios BAFTA a la mejor fotografía y tiene 14 candidaturas al Oscar a la mejor fotografía, de las que ha ganado dos. El primer Oscar lo ganó en 2017 por la película *Blade Runner 2049* (director Denis Villeneuve, 2017), que fueron las imágenes que se analizó en este estudio, y el segundo por la película *1917* en 2019.

Se examinaron los 1664 planos que componen la película *Blade Runner 2049* y se seleccionan 25 fotogramas. Además, se indagó el libro de la película *The Art and Soul of Blade Runner 2049*, en el que, a pesar de desvelarse todos los aspectos creativos y técnicos, se excluyó el aspecto más fundamental y trascendental de cualquier obra artística: la composición de las imágenes.

3.1. Herramientas para analizar en una obra artística las raíces del rectángulo áureo en la que está diseñado

Toda esta prueba documental se examinó o bien (1) con el medidor de diagonales para establecer la raíz del rectángulo utilizada o bien (2) colocando una armadura del rectángulo dinámico que se ajustara al tamaño de la imagen como herramienta de estudio. La técnica consistió en superponer una de las armaduras dinámicas del rectángulo áureo que coincidiera con las dimensiones de la imagen a examinar, variando la transparencia en una capa superior en Photoshop (aunque cualquier programa de edición de imágenes que permitiese usar capas serviría). De esta manera, se identificó si la imagen estaba compuesta siguiendo las líneas de la armadura, además de los puntos de interés mencionados anteriormente y establecidos en las ilustraciones por Jacobs.

El medidor de diagonales se empleó para ver rápidamente mediante la transparencia impresa de este medidor y se superpuso visualmente para saber cuál era la principal diagonal o diagonales que componían la imagen. En este caso, se usó el diseño de Leaf (2019: 472), aunque son fáciles de realizar y encontrar en internet. Ver imagen 23.

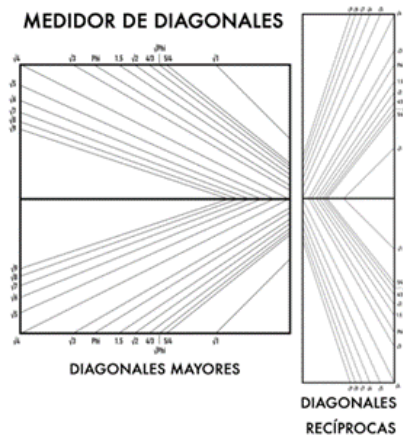


Imagen 23

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Leaf (2019: 472)

Otro medidor de diagonales, con un diseño más complejo, fue el elaborado por Mattingly (2012). Este medidor señala su funcionamiento y uso para averiguar con cuál de las raíces de los rectángulos áureos está construida la obra de arte. Ver imagen 24.

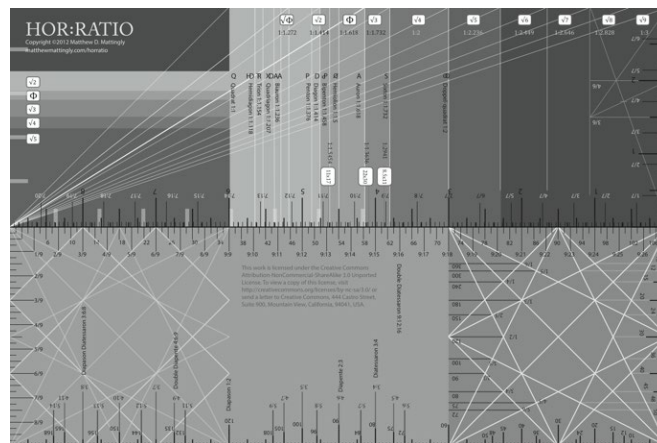


Imagen 24

Elaboración propia basándose en la imagen del Hor:ratio de Mattingly (2012)

Además de las armaduras dinámicas del rectángulo, los maestros artistas de todas las épocas y estilos que conocían el secreto de la proporción áurea en el arte empleaban recursos compositivos del diseño de la imagen relacionados directa e indirectamente con las armaduras. Estas técnicas fueron la gama, las coincidencias, los ángulos de 90 grados, los arabescos, la relación fondo y figura, las figuras geométricas, el abatimiento, las diagonales barroca y siniestra, las líneas radiales, el parpadeo de borde, la mayor área de contraste, los puntos de poder o “*polar points*”, la vista de perspectiva o aspecto de visión, el aire para respirar y la perspectiva aérea.

3.2. Instrumentos

Los instrumentos empleados fueron mecánicos, ya que miden las dimensiones físicas de las imágenes en relación con la proporción y con la composición de la obra. Se consideró un instrumento documental, puesto que mide las dimensiones lógicas de las obras y sus respectivos contenidos. Este fue un estudio prospectivo, al comparar el instrumento de la armadura dinámica del rectángulo áureo con diversas obras audiovisuales.

Las armaduras dinámicas del rectángulo áureo fueron la base para diseñar las imágenes; no obstante, se necesitó conocer las técnicas del diseño para que el arte, ya fuera pictórico, gráfico, fotográfico, publicitario o cinematográfico, comunicara con claridad la estructura, el ritmo y la cohesión. Con estas técnicas de diseño y sus armaduras, se creó una ficha de análisis de las imágenes de elaboración propia. Así, se constataron las similitudes del diseño de las pinturas que usaba la geometría de la simetría dinámica con la fotografía, la publicidad y la comunicación audiovisual o cinematográfica.

Se describieron algunas de las principales técnicas. Como se ha observado, la simetría dinámica no es la única herramienta necesaria para crear una composición magistral; aunque es una base sólida del arte, se requiere de otras técnicas para continuar comunicando el mensaje visual con claridad. Hay al menos dos docenas de técnicas de diseño que se podrían incorporar al arte. Sin embargo, en este estudio solo se exploraron aquellas relacionadas directamente con la simetría dinámica que menciona Leaf (2019: 355).

Estas armaduras se usaron para la escultura, la arquitectura, el dibujo, diseño, la fotografía, la publicidad y la comunicación audiovisual. Además, fueron y siguen siguiendo secretamente empleadas por la gran mayoría de grandes autores, historiadores y críticos del pasado y del presente. El formato de la imagen cinematográfica o de las dimensiones de los fotogramas de *Blade Runner 2049* corresponden a las dimensiones de la raíz del rectángulo raíz 6, por lo que no fue necesario usar el medidor de diagonales. Al suponer en capas diferentes raíces con un fotograma de la película en Photoshop (1664 fotogramas con las armaduras superpuestas), se constató que el diseño visual de la imagen coincide no solo con las diagonales de la armadura raíz 6, sino que también con la disposición de los actores, la iluminación y la dirección de arte, coincidiendo en gama, diagonales recíprocas y puntos de poder, entre otros.

3.3. Plantilla con la armadura básica del rectángulo áureo acorde a las proporciones del marco (ver imagen 25)

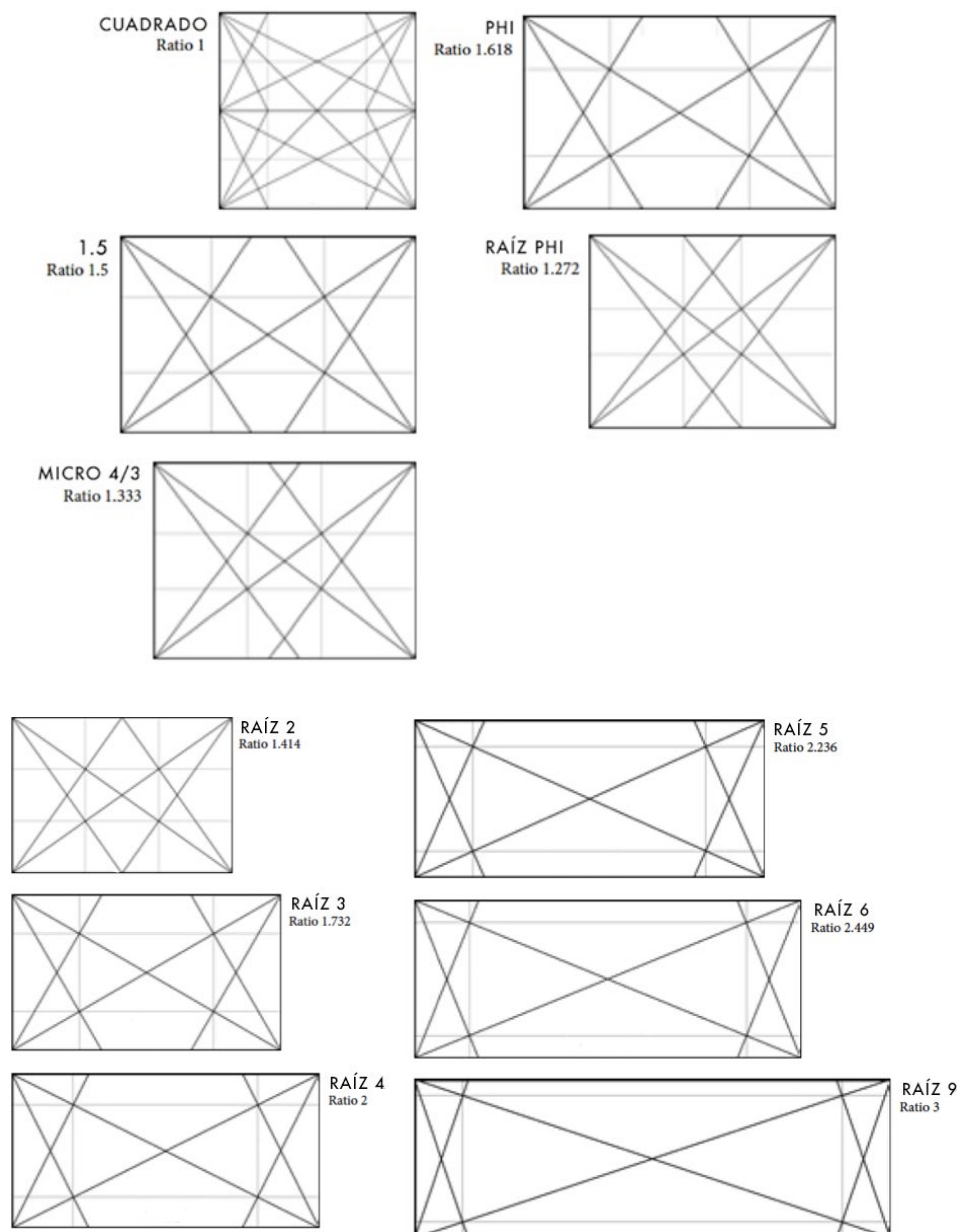


Imagen 25

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Leaf (2019)

4. RESULTADOS

Para obtener los resultados y comparar el uso de la armadura, se seleccionó a uno de los grandes artistas de la composición, Rubens (1577-1640), y se emplearon 25 fotogramas de los 1664 analizados de *Blade Runner 2049*. Al respecto, Barnett (2008: 132) detalla que: “el análisis con frecuencia implica comparar: las cosas se examinan en

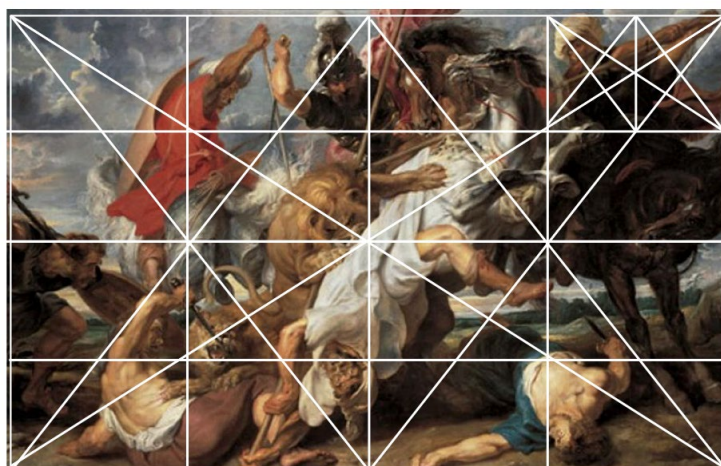
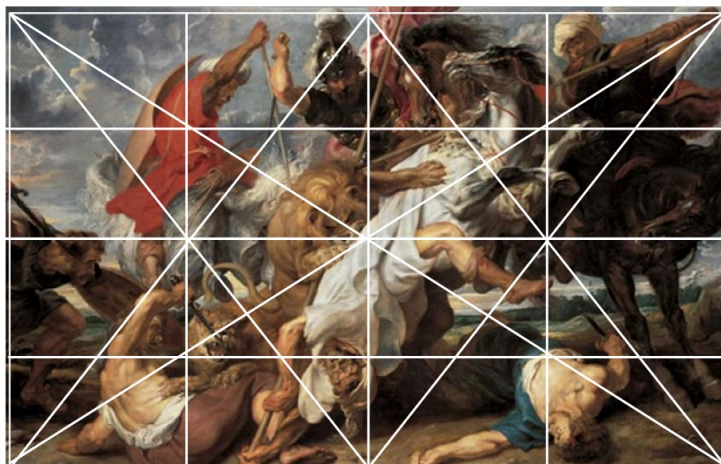
busca de semejanzas y diferencias con otras cosas”. Inicialmente, se analizó visual y gráficamente el diseño y las técnicas asociadas a la simetría dinámica del rectángulo a la pintura de Rubens: *La cacería del león* (1621). Ver secuencia de imágenes de la 26 a la 49 (elaboración propia basándose en la obra del libro de Rubens, 1621).



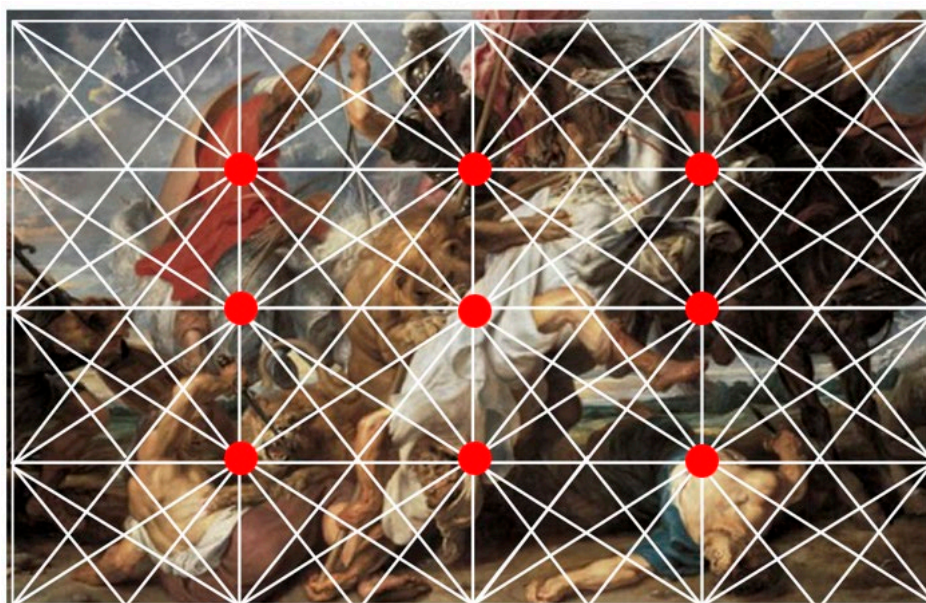
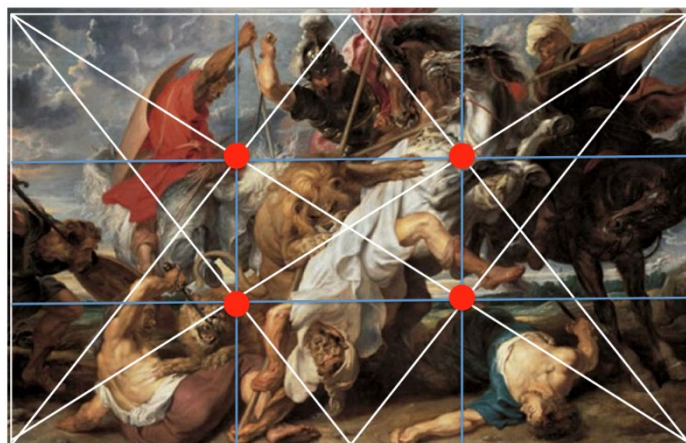
Armadura dinámica del rectángulo raíz 2



Mayores áreas de división. El marco se subdivide en armaduras más pequeñas (que son proporcionales geométricamente), lo que posibilita que el artista tenga más líneas para diseñar los pequeños detalles.

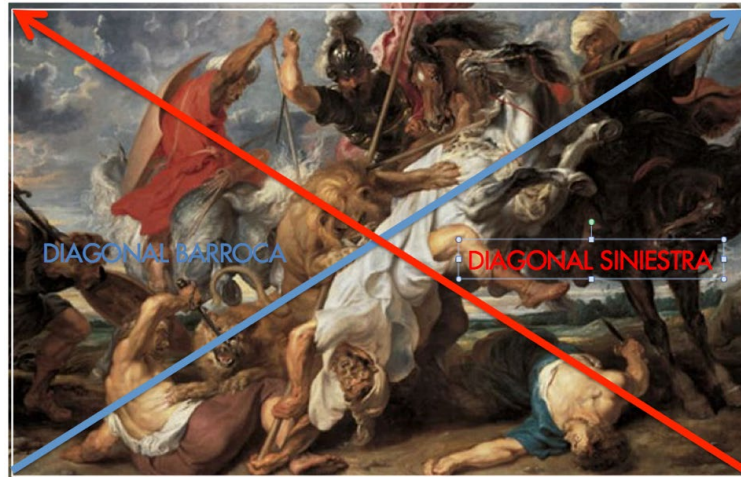


Los puntos de poder. Cruzan las dos principales diagonales con las cuatro líneas diagonales recíprocas, siendo los puntos en los que se ubican los elementos principales de la composición. Cada uno de los cuatro puntos o coincidencias entre las diagonales tiene una connotación de importancia que depende de su ubicación en el rectángulo. Se observan los puntos de poder primarios y secundarios de la armadura principal; en este caso, multiplicada o dividida en 16 armaduras raíz 1.5. Estos puntos son denominados en inglés como *Polar Points* o *Eyes*.

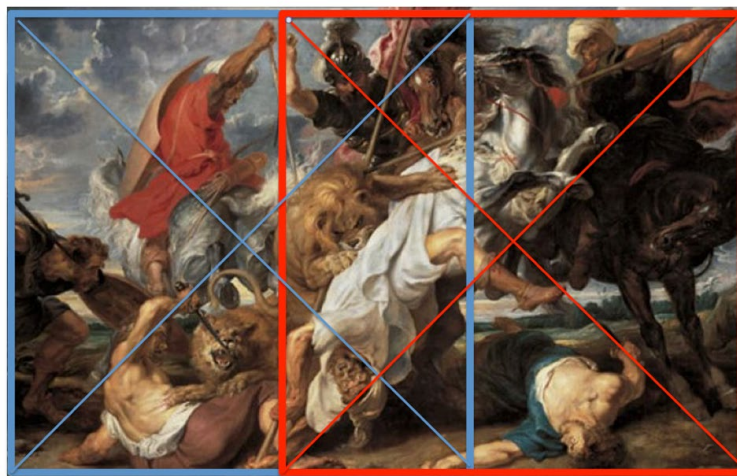


Diagonales principales y recíprocas. Las principales son dos: la diagonal barroca, que comienza del lado inferior izquierdo y se desplaza a la esquina superior derecha, con connotaciones alegres y positivas; y la diagonal siniestra, que denota lo opuesto a la barroca, como articula su nombre, y que empieza en el lado inferior derecho y se desplaza al ángulo superior izquierdo. En la mayoría de las ocasiones, hay o debería de haber, una diagonal dominante según la intención del artista. Según Leaf (2019: 125)

la interpretación sobre las connotaciones positivas o negativas de la ubicación de la diagonal se basa en que, al leer imágenes, la mirada no está acostumbrada a empezar su lectura desde la parte inferior derecha hacia la esquina superior izquierda, lo que crea una tensión visual. Williams (2014: 48), fotógrafo de naturaleza y autor de numerosos libros instruccionales y artículos sobre fotografía, ratifica que la parte izquierda del rectángulo connota el pasado, lo definido, lo cercano y lo real, actual y factible. La parte derecha, por contraste, significa el futuro, lo indefinido, la lejanía, la libertad y lo inespecífico.



El abatimiento. Es un método de diseño simple que consiste en superponer cuadrados en un rectángulo horizontal o vertical. Independientemente de las dimensiones, las líneas horizontales y verticales resultantes dan al artista una estructura compositiva en la que trabajar. Todos los rectángulos horizontales tienen un abatimiento izquierdo y derecho, y todos los rectángulos verticales tienen un abatimiento superior e inferior. El principio es que se obtiene un resultado agradable colocando un elemento clave en la línea del rectángulo del cuadrado abatido dentro de la composición.



Gama. En la composición significa un número limitado de direcciones en la imagen. Al limitar la cantidad de direcciones que usa un artista, no abruma ni confunde al espectador. En términos generales, la mayoría de los artistas maestros solo usan 5-7 direcciones diferentes en una obra de arte. Además, en una obra maestra, esas direcciones generalmente provienen de la armadura armónica o de una rejilla de simetría dinámica.



Coincidencias. En la composición las coincidencias consisten en unir elementos específicos (coincidir) en relaciones punto a punto para brindarle al ojo un camino visual a seguir. Cuantas más coincidencias existan en una dirección particular, más rápido se moverá el ojo durante la trayectoria. Además, una coincidencia ayuda al artista a que los espectadores lean su trabajo de cierta manera, así como a enfatizar lo que siente que son las direcciones más importantes en un diseño.



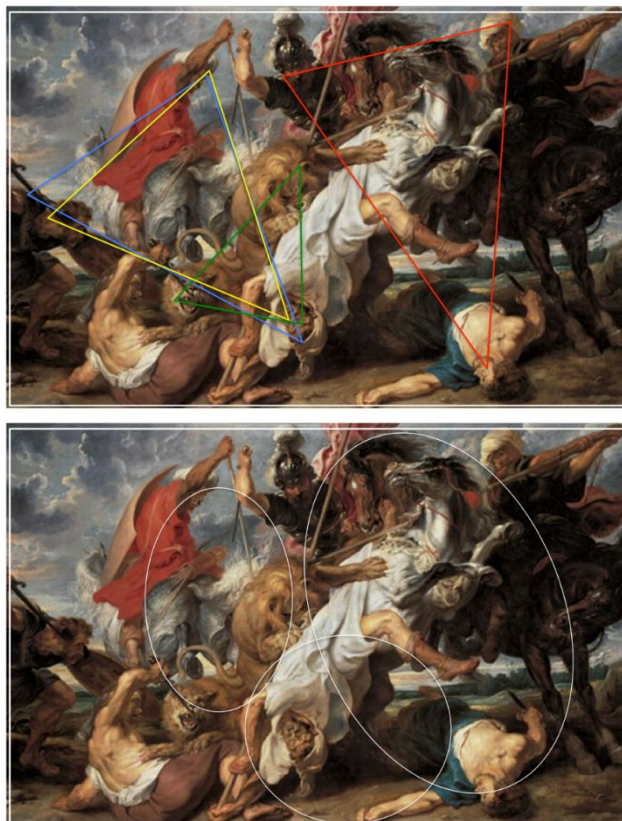
Los ángulos de 90 grados. Forman una parte indispensable de la armadura, coincidiendo las principales diagonales con las recíprocas. Estos ángulos de 90 grados se utilizan numerosas veces en inclinación para crear diagonales, añadiendo una sensación de fuerza a la obra.



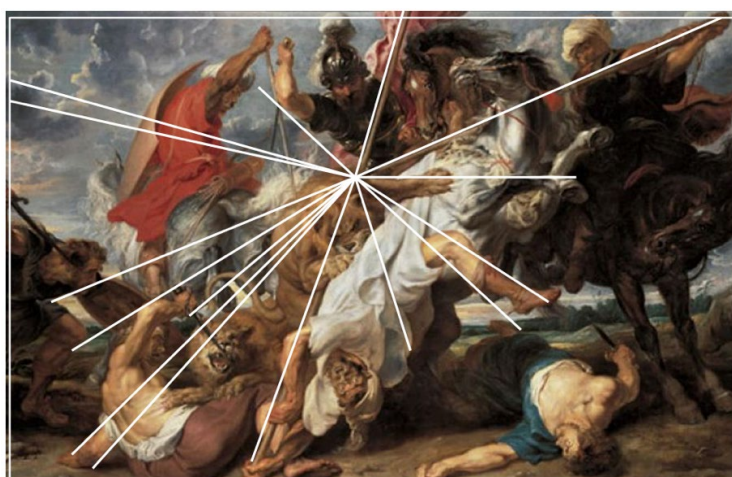
El arabesco. Conocido como “línea de continuidad”, recoge, organiza y relaciona diferentes elementos en una composición. Se puede usar un arabesco o bien para unir el fondo con el primer plano o bien para conectar componentes específicos en un diseño que crea una sensación de unidad. Si está bien diseñado, permite que los ojos del espectador se muevan con fluidez entre la figura y el fondo, a través de unas líneas sinuosas que guían la mirada en la composición de una imagen. Hay arabescos primarios o principales, que suelen ser pocos y grandes; y secundarios, que son más pequeños.



Las figuras geométricas. Se usan para agrupar elementos en una composición. Además, unifican y conectan elementos específicos, encerrándolos en formas geométricas simples como, por ejemplo, las elipses, los triángulos y los rectángulos.



Las líneas radiales. Se usan para unir elementos específicos desde un solo punto, al igual que los radios de la rueda de una bicicleta. El uso de líneas radiales crea un sentido de unidad y permite que el ojo viaje dentro de la obra de arte sin problemas.



La relación fondo-figura. En la composición esta relación consiste en separar los sujetos (figura) claramente del fondo, mediante el tono, el color y el brillo. Al existir una separación evidente entre el tema y los elementos individuales en un diseño, posibilita que sea más fácil para el espectador leer el contenido del artista. La mejor manera de lograr una relación figura-fondo efectiva es tener un sujeto sobre un fondo claro o un sujeto claro sobre un fondo oscuro.



Una vista en perspectiva o perspectiva de aspecto. Se muestran las partes más identificables del tema, lo que brindan al espectador la máxima cantidad de información desde diferentes ángulos.



La perspectiva aérea. Es una técnica que utilizan los artistas en sus dibujos y pinturas para generar la ilusión de la tercera dimensión en una hoja de papel o lienzo bidimensional. Este método crea profundidad y atmósfera en el arte. La forma de lograr este efecto consiste en mantener los valores de tono y de contraste. Los detalles más cercanos al espectador son más fuertes según disminuyen los valores de contraste y los

detalles según más retrocede en la imagen. El concepto de perspectiva aérea ocurre naturalmente en el mundo debido a partículas de polvo y humedad en el aire. Estas partículas de polvo y agua reducen el contraste visual, desde el primer plano y continuando hasta el fondo. Cuanto más lejos va una línea de visión, más difusa es la percepción visual.



La dirección de la mirada. Es un elemento clave que se encuentra en dos tipologías: la primera son *las líneas principales*, que atraen al observador a un punto focal; y la segunda son los *dispositivos punteros*, que mueven el ojo alrededor de la imagen. Estos últimos, además, mantienen la atención de las personas en el marco durante un período más largo.



Aire para respirar. Supone dejar un margen de espacio para que haya un cerramiento visual y para que, así, ningún elemento de la composición se corte o sea muy prominente en cualquier borde de la imagen. Esta es una manera de marco dentro de un marco. De esta forma, el artista centra la composición visualmente para dirigir al observador.



El parpadeo de borde. Relacionado con *aire para respirar* implica que ningún elemento principal tenga demasiada importancia en los bordes de la imagen. Esto ayuda a que la mirada de las personas no se evada de la composición y permanezca, por tanto, el mayor tiempo contemplando la composición. Consiste en desenfocar la imagen en Photoshop o entrecerrar los ojos para observar los tonos y las formas.



La mayor área de contraste. En una composición esta área explora la ubicación en la imagen en la que generalmente se concentran primero los ojos del espectador. En términos generales, este es el lugar en el que la luz más clara se encuentra con la oscuridad más oscura porque las áreas profundamente contrastantes tienden a requerir atención inmediata.



Después de establecer las técnicas de diseño vinculadas a las armaduras dinámicas del rectángulo áureo en la pintura de Rubens, se genera una ficha de análisis de datos. Estos elementos se utilizan para indagar las imágenes seleccionadas en la muestra, que, a su vez, comparan las armaduras y las técnicas de diseño que asocian los pintores con la muestra de los creadores de imágenes contemporáneas.

Una vez definidos los elementos principales del diseño compositivo de las imágenes de la armadura, se aplica el análisis de las 25 imágenes de *Blade Runner 2049*. La composición y el diseño de las imágenes de esta película se decodifican, una por una, en el apartado del análisis.

El libro de Lapointe (2017), esposa del director Denis Villeneuve, presenta visualmente todo lo relacionado con la dirección de arte, modelaje, moda, vestuario, objetos 3D, maquetas y entrevista con Deakins, así como con la imagen, excepto la composición de la fotografía.

La imagen en movimiento o cinematográfica es la más compleja de las analizadas, pues el sonido ambiental, los diálogos, la música, el movimiento de la imagen y la dirección de la cámara provoca que todo suceda con rapidez. Se capturaron 1664 fotogramas o planos, desde donde comienza o termina la composición de la imagen, a pesar de su movimiento horizontal o vertical. En todos los fotogramas analizados se constata una composición milimétrica en consonancia al diseño de la armadura del rectángulo raíz 6, que es la que coincide con las proporciones del formato panorámico de la película. Esta disposición cuidadosa de los elementos considera no solo la ubicación

de los personajes y los objetos, sino que, además, contempla la iluminación, que al estar recreada digitalmente coinciden con las principales diagonales y las recíprocas.

Las imágenes se segmentan en los planos de los personajes y su ubicación en el marco, las escenas o los paisajes, así como en los detalles o los bodegones. La disposición de los elementos principales de la composición coincide con los puntos de poder o intersección de las diagonales principales y secundarias. Además, maneja todas las técnicas de diseño asociadas a la armadura del rectángulo, incluso el uso del color y del ángulo o dirección. El abatimiento, las coincidencias, la gama, los ángulos de 90 grados, los aspectos de visión, la perspectiva aérea y las figuras geométricas se utilizan durante la película, independientemente del ángulo de la cámara, la perspectiva de la toma o el color de las imágenes.

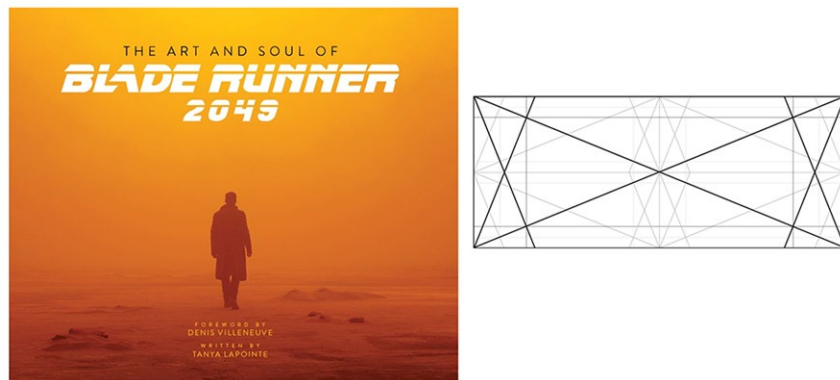


Imagen 50

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Lapointe (2017)

Entre los 1664 fotogramas con la armadura raíz 6 incrustada, se seleccionaron 25 fotogramas de la película. Examinada la muestra documental, se constató cómo coinciden o encajan los elementos de la imagen en la composición con las líneas de la armadura en Photoshop. Se evaluó el diseño de las 15 técnicas descritas y mostradas en Rubens, que son: las dos diagonales principales barroca-siniestra, las cuatro diagonales recíprocas, la gama, las coincidencias, los ángulos de 90 grados, las figuras geométricas, el abatimiento, las figuras geométricas, los arabescos, la relación fondo-figura, la perspectiva aérea, el aire para respirar, el aspecto de visión, las líneas visuales, la dirección de la mirada, la mayor área de contraste, los horizontales y verticales que cruzan y cortan a 90 grados, la ubicación de los personajes, la decoración, la iluminación, los objetos y el color. Estas técnicas son un añadido al diseño de la armadura que otorga a la imagen un orden y una dirección a la mirada y que, además, ayuda a que la mayoría de los elementos de diseño estén en la imagen, para que coincidan con la retícula compositiva.

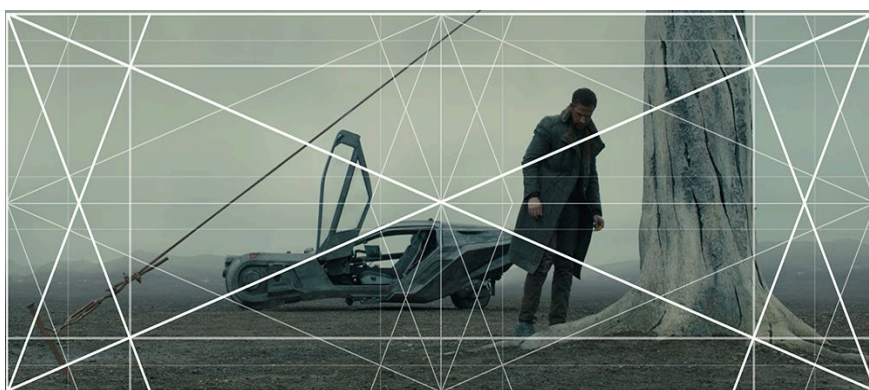
Para observar coincidencias, se sintetizó la muestra y se dividió la selección en distintos planos de la película. De los 25 fotogramas, se seleccionaron: 11 planos generales o medios planos, siete planos de detalles o planos cortos y siete de paisajes o escenas. Visualmente, se corroboró que estas imágenes no estaban diseñadas al azar. Estas

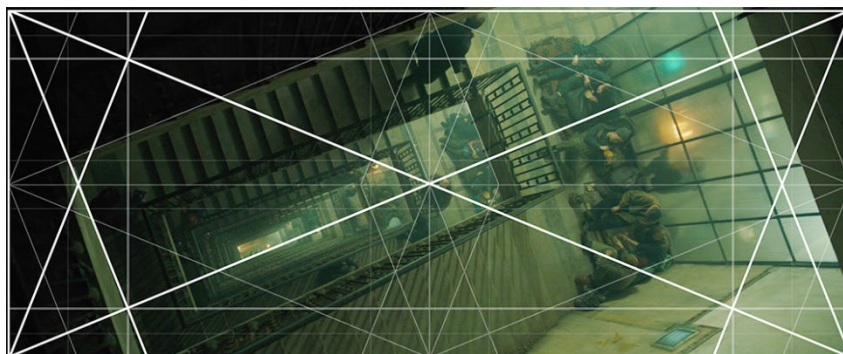
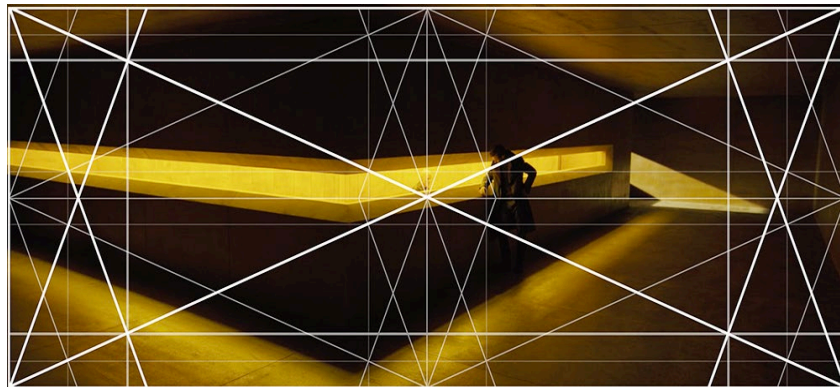
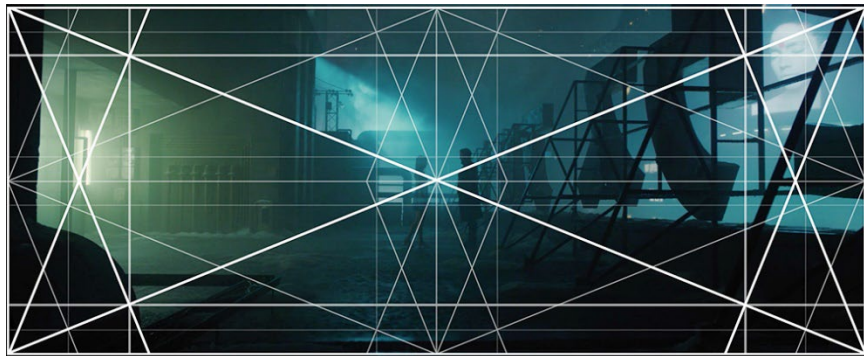
producciones cinematográficas, con altos presupuestos, empleaban fondos croma en los que se insertaban sus decorados o paisajes en 3D. De esta manera, el diseño de los fondos digitales creados podría estar perfectamente alineado con las diagonales, las verticales y las horizontales de las armaduras. Como se observó en varios de los fotogramas analizados, con esta retícula compositiva se ubicaron los elementos de la composición de los objetos, los personajes, los decorados e, incluso, la iluminación. La luz o los rayos de luz en la escena se presentan perpendicularmente a la diagonal barroca, casi de forma superpuesta. Nada en la imagen cinematográfica fue producto del azar: cada detalle se diseñó antes de rodar la película.

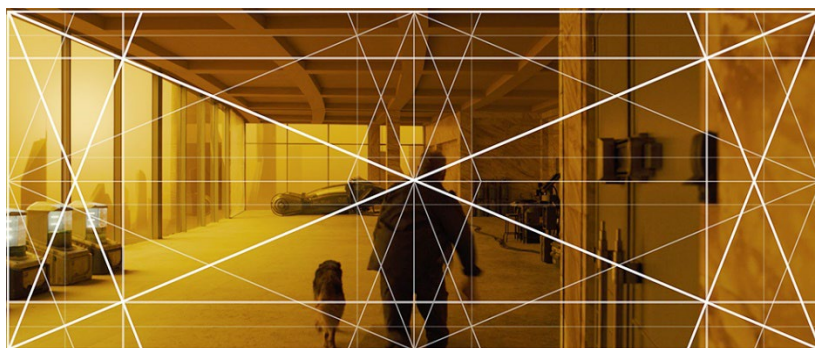
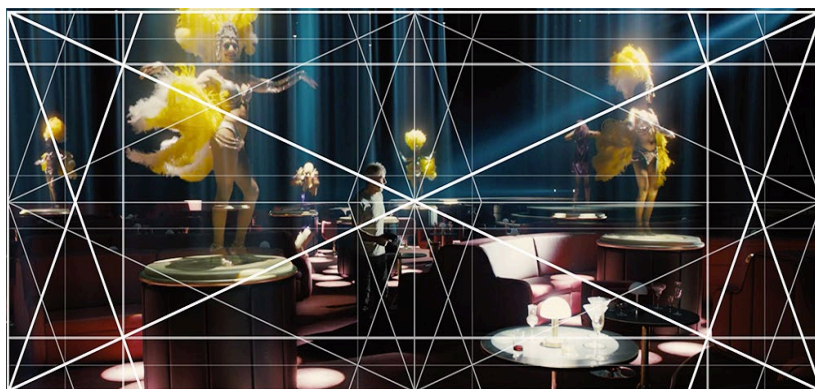
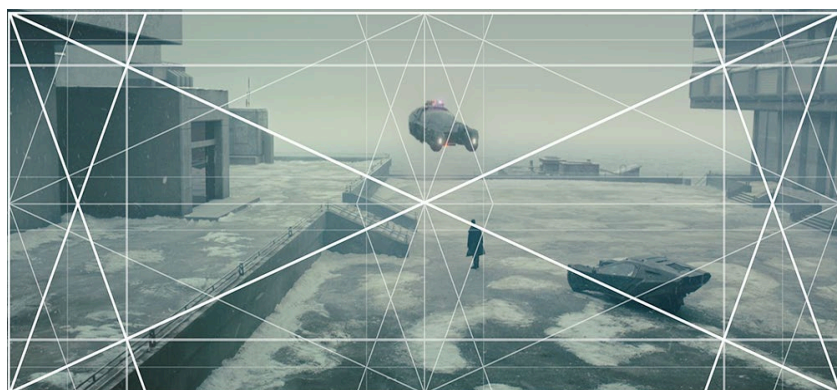
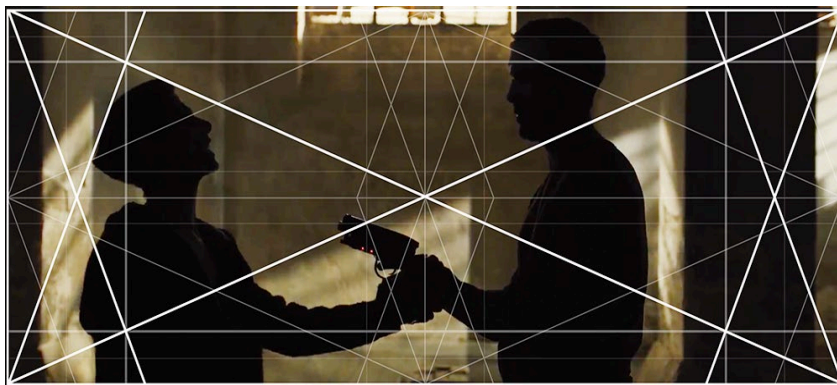


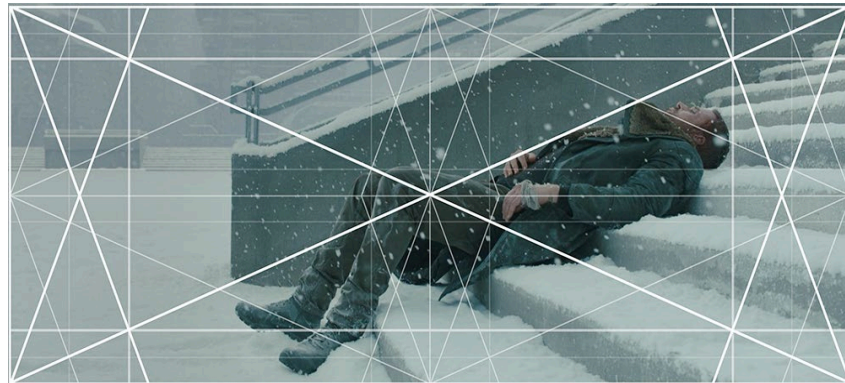
Imagen 51
Recuperada de Animation Boss (2019)

Once planos generales o medios planos. Ver imágenes del 52 a 62 (elaboración propia basándose en las imágenes de *Blade Runner 2049*).

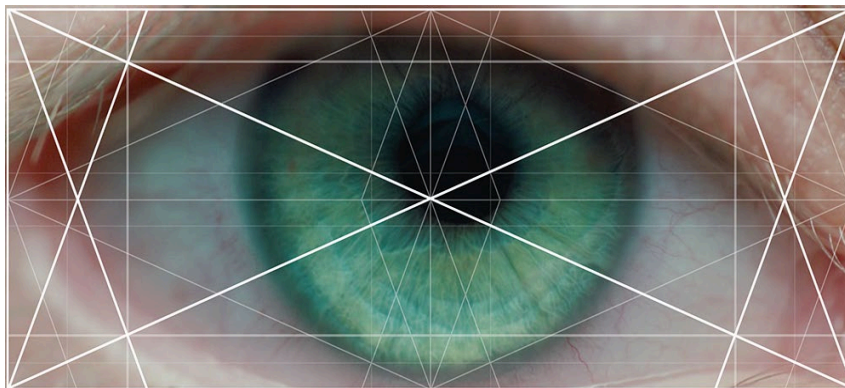


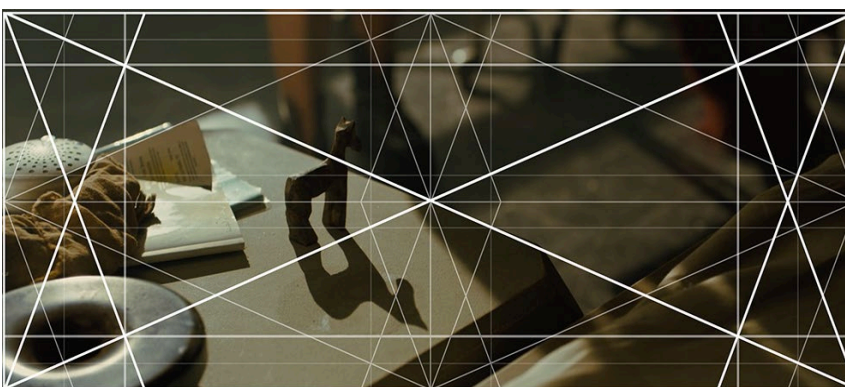
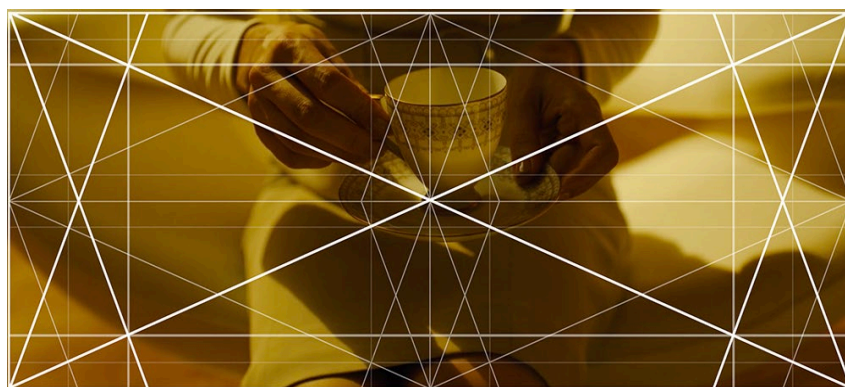
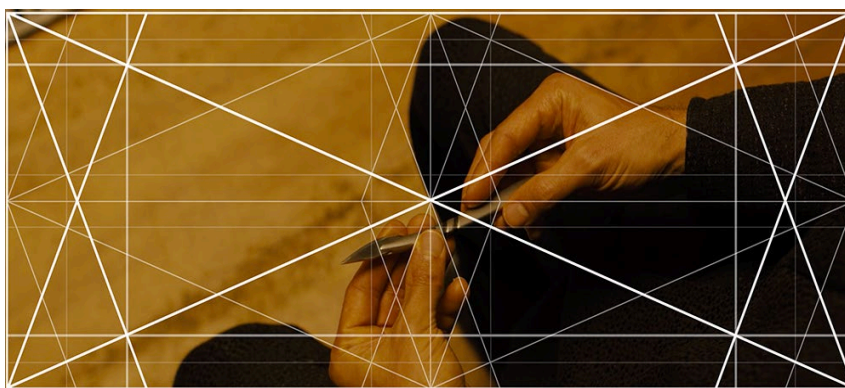
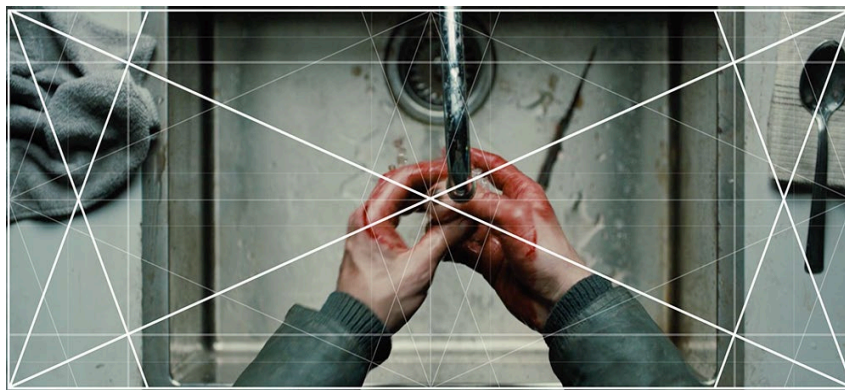


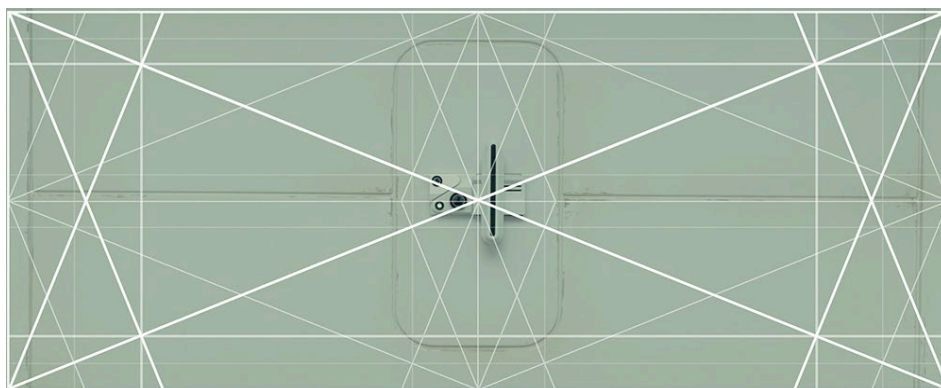
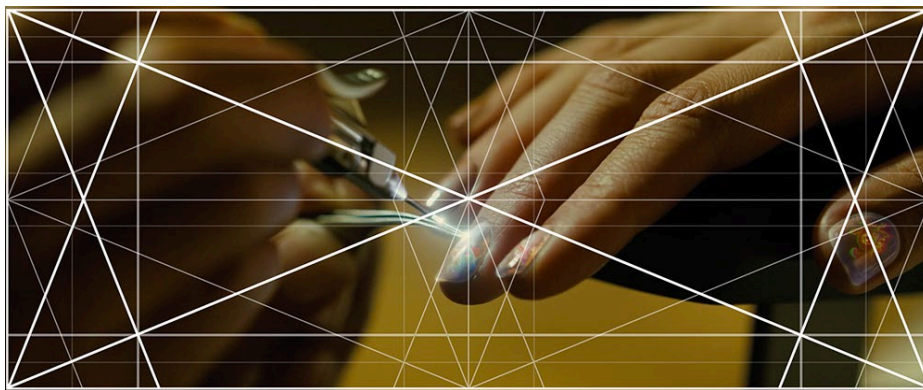




Siete planos cortos o planos detalle. Ver las imágenes del 63 a 70 (elaboración propia basándose en las imágenes de *Blade Runner 2049*).



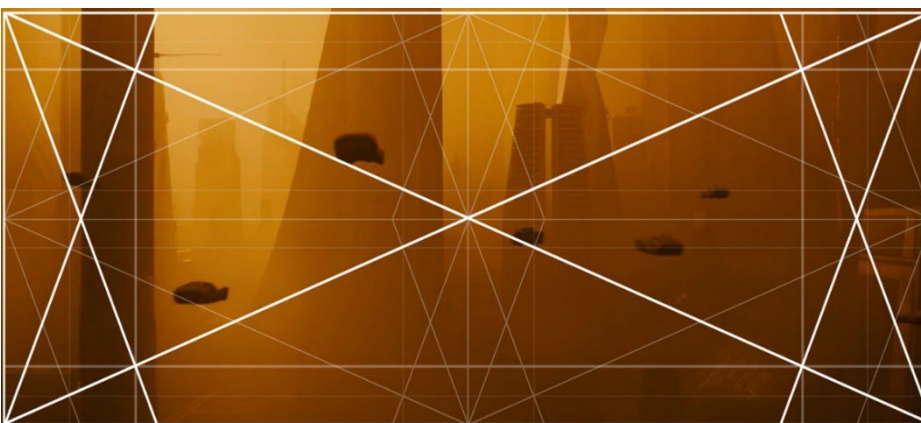
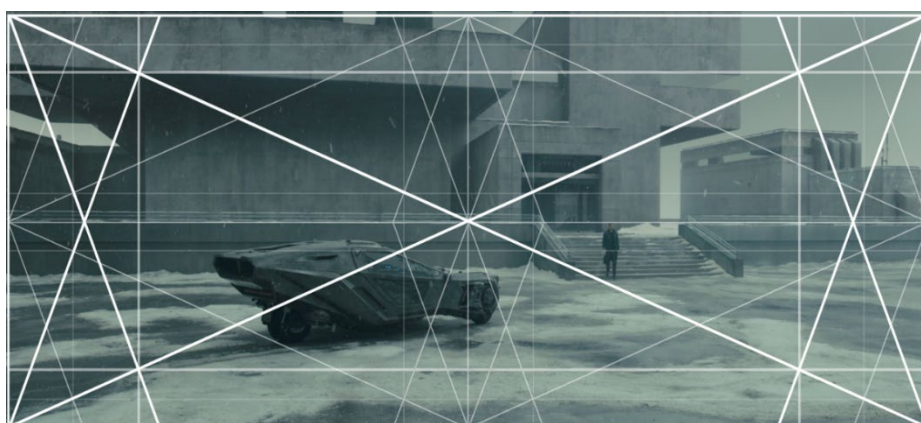




Siete planos de paisaje o de escenas. Ver las imágenes del 71 a 77 (elaboración propia basándose en las imágenes de *Blade Runner 2049*).







5. DISCUSIÓN

En este estudio se encontró poca literatura sobre la composición de las imágenes asociadas a las armaduras dinámicas del rectángulo áureo. Concretamente, no se identificaron investigaciones sobre la composición de las fotografías en *Blade Runner 2049*.

La primera pregunta buscó demarcar el uso de armaduras dinámicas del rectángulo,

basándose en la conexión entre la geometría secreta y la fotografía de la película. Los resultados evidenciaron que en la película se emplearon estas retículas compositivas para coincidir la ubicación de los personajes, los objetos, las formas, los volúmenes, la iluminación y los colores, así como para diseñar los decorados con la raíz 6 del rectángulo áureo.

Se destaca que las imágenes no solo estaban diseñadas con una retícula compositiva o armadura, sino que también utilizaban técnicas de diseño de la pintura de Rubens, que, a su vez, fueron empleadas por grandes artistas de todas las épocas. Algunas de estas técnicas fueron las diagonales recíproca y barroca, la gama, las coincidencias, los ángulos de 90 grados, los puntos de poder, las líneas radiales y la perspectiva aérea.

Este resultado, ahora bien, no se ha descrito y analizado previamente. Se sugiere, por tanto, que futuras investigaciones continúen abordando el diseño visual de las imágenes asociadas a las armaduras dinámicas del rectángulo. Todo esto relacionándolo con el gran secreto de la composición visual tanto de los egipcios, los griegos, los romanos y los renacentistas (entre otras épocas) como de la actualidad.

Resulta necesario, también, realizar más investigaciones sobre este tema, teniendo en cuenta, especialmente, las variables del diseño visual de las imágenes consideradas como obras maestras en cualquiera disciplina.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de la historia, el arte ha tenido diferentes funciones y ha sido un reflejo del tiempo en el que se enmarcaba. Según Hodge (2015: 7) el arte tiene diferentes finalidades desde de la comunicación o decoración como, por ejemplo, la representación religiosa, la propaganda, la conmemoración, la crítica social, la interpretación de la realidad, la captación de la belleza, la descripción de las emociones y la narración de historias.

Las hipótesis de esta investigación confirman la presencia de la geometría secreta del rectángulo áureo. Internacionalmente, solo una minoría de artistas conocen el misterio de la proporción geométrica y las armaduras del rectángulo que aplicaron los egipcios, los romanos, los griegos y los artistas de otras épocas de la historia, como los del Renacimiento. A pesar de que se han publicado libros como los de Bouleau, Hambidge y Jacobs, entre otros, ninguno ha explicado de manera sencilla y práctica la forma de deconstruir o construir imágenes mediante las armaduras y sus respectivas técnicas asociadas.

Existen unas retículas compositivas para diseñar las imágenes, denominadas armaduras dinámicas, que han sido utilizadas por los grandes creadores de todas las épocas, incluyendo la fotografía y la cinematografía.

Este estudio ha demostrado cómo Deakins aplica la simetría dinámica para componer sus obras maestras. En el siglo XXI, era de la información y de la comunicación audiovisual, sigue siendo desconocido por profesionales, académicos, historiadores del arte, profesores y estudiantes de la imagen. Aunque el número áureo es un tema que se

emplea en varias disciplinas desde hace mucho tiempo, después de estudiar más de 20 años sobre este tema, Meisner (2019: 208) afirma lo siguiente: “es difícil para cualquiera adquirir un conocimiento extenso sobre él. Esto, a su vez, lleva a la desinformación y a los malentendidos”.

Como proclaman algunos autores, al crear imágenes y formas, el ser humano ha buscado traducir un ritmo y una proporción a través de la naturaleza, de las proporciones del cuerpo humano e, incluso, del universo. Estos modelos naturales poseen algo en común: son armónicos; es decir, sus partes están organizadas entre sí en función a relaciones simples, que, a su vez, son también relaciones de estas partes con el todo. El crecimiento de los seres vivos por medio de la multiplicación de sus células y la cristalización de sustancias químicas produce formas que son semejantes a ellas mismas. En este sentido, poseen un equilibrio dinámico que se encuentra en el cuerpo humano, en la disposición de los pétalos de una flor, en el dibujo del ala de la mariposa y en los organismos marinos, que, luego, el hombre copió de la naturaleza. Esto se contempla en las ilustraciones de Doczy (2005), arquitecto, diseñador e ilustrador húngaro. Ver imagen 78.

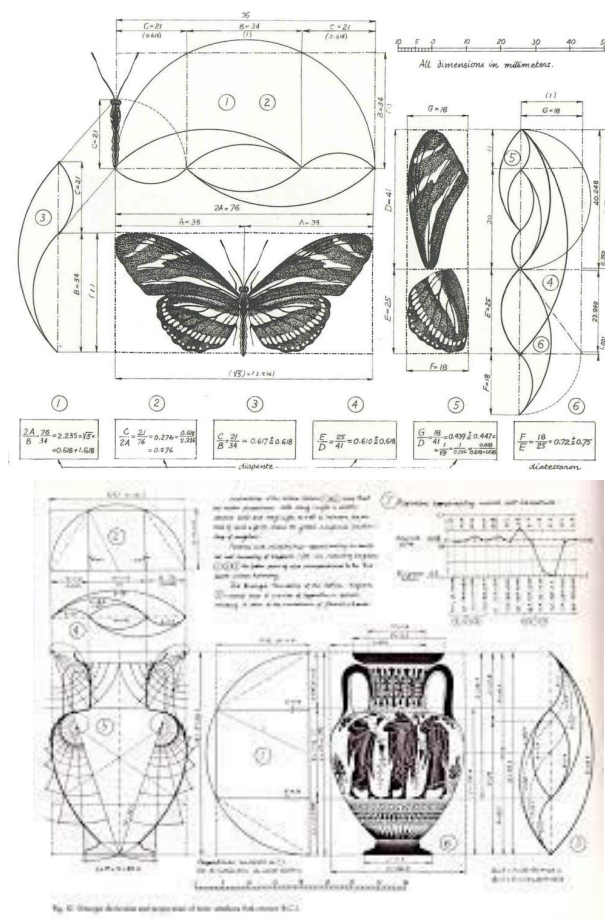


Imagen 78

Elaboración propia basándose en las imágenes del libro de Doczy (2001).

La pertinencia y la relevancia de este estudio fue aportar evidencia de la geometría secreta en la fotografía, en la publicidad y en la comunicación audiovisual. Estos hallazgos contribuyen a crear composiciones visuales más armoniosas que, de alguna manera, conectan con la inmortalidad y lo divino, aunque solo sea por la permanencia del legado visual. También, demuestra a la comunidad académica la deconstrucción y la decodificación de la geometría secreta de las imágenes cinematográficas de algunos de los grandes artistas contemporáneos del siglo XXI.

En palabras del fotógrafo Bouillot (1981: 40): “todo lo que parece organizado en el universo halla su resonancia en el hombre. Crear una imagen es una toma de posesión de cosas por el artista; es detener la fuga del tiempo, y por tanto retrasar la muerte”. Por último, es necesario mencionar a Hockney y Gayford (2018: 7), quienes recuerdan que las personas están rodeadas de imágenes y de palabras. Aunque Hockney (2019) publicó su libro *Secret Knowledge*, desconoce o desconocía el verdadero y enigmático misterio de la composición visual de las imágenes, del mismo modo que Arnheim y otros autores mundialmente reconocidos en el arte, la academia y la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANIMATION BOSS (2019). *Rodeo FX Delivered 75 visual effects shots for Blade Runner 2019*. Disponible en línea en: <http://www.animationboss.net/rodeo-fx-delivered-75-visual-effects-shots-blade-runner-2019/> [15/06/2020].
- ARNHEIM, R. (1982). *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- BARNET, S. (2008). *A Short Guide to Writing about Art*. Hindmarsh. Boston: Pearson Education.
- BOUILLOT, R. (1981). *El objeto y su imagen. Fotografía industrial y publicitaria*. Barcelona: Editorial Hispano-Europea.
- BOULEAU, C. (1996). *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal.
- BRUNÉS, T. (1967). *The Secrets of Ancient Geometry*. Rhodos.
- CLARK, T. (2011). *Digital Photography Composition for Dummies*. Indiana: Wiley Publishing.
- COLMAN, S. & COAN, C. A. (1912). *Nature's Harmonic. A Treatise on its Relation to Proportional Form*. New York: The Knickerbocker Press.
- DOCZY, G. (2005). *The Power of Limits. Proportional Harmonies in Nature, Art & Architecture*. Colorado: Shambhala Publications.
- ELAM, K. (2011). *La geometría del diseño. Estudios sobre la proporción y la composición*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA GARRIDO, R. (2013) *La proporción en el arte*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.
- GHYKA, M. (1946). *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications.

- HAMBIDGE, J. (1920). *The Elements for Dynamic Symmetry*. New York: Dover Publications.
- HOCKNEY, D. (2019). *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson.
- HOCKNEY, D. & GAYFORD, G. (2018). *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*. Madrid: Siruela.
- HODGE, S. (2015). *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Barcelona: Planeta.
- JACOBS, M. (1926). *The Art of Composition. A Simple Application of Dynamic Symmetry*. London: Forgotten Books.
- LAPOINTE, T. (2021). *The Art and Soul of Blade Runner 2049*. Santa Monica: Alcon Entertainment.
- LEAF, T. (2019). *Dynamic Symmetry. The Foundation of Masterful Art*. S. l.: IpoxStudios.
- MATTINGLY, M. D. (2012). *Hor:ratio*. Disponible en línea en: <https://www.matthewmattingly.com/p/horratio.html> [05/02/2020].
- MEISNER, G. (2019). *La proporción áurea. La divina belleza de las matemáticas*. Kerkdriel (Países Bajos): Librero IBP.
- MUNARI, B. (1960). *The Square. Discovery of the Square*. Milano: Maurizio Corraini.
- ROBINS, G. (1994). *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin: University of Texas Press.
- RUBENS, P. P. (1621). *La caza del león*. Disponible en línea: <https://es.wahooart.com/@/8XYQZT-Peter-Paul-Rubens-La-caza-del-le%C3%B3n> [13/10/2022].
- TEJADA FERNÁNDEZ, J. (1997). *El proceso de investigación científica*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- WADE, D. (2017). *Geometría y arte. Influencias matemáticas durante el Renacimiento*. Madrid: Libreros.
- WATTS, D. J. & WATTS, C. (1986). "A Roman Apartment Complex". *Scientific American* 255.6, 132.
- WILLIAMS, R. (2014). *Mastering Composition. The definitive guide for photographers*. East Sussex: Amonite Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2022

Fecha de aceptación: 08/11/2022

ANTÍGONA O LA RAZÓN ESPECTACULAR

ANTIGONE OR THE SPECTACLE

Pilar CARRERA

Universidad Carlos III de Madrid
pilar.carrera@uc3m.es

Resumen: La noción de espectáculo, que suele asumirse negativamente desde la opinión y la crítica, especialmente la relativa a los *mass media*, debe ser revitalizada como espacio de enunciación que se sitúa más allá de la lógica mediática. Antígona, la figura de Sófocles, es un ejemplo de esta lógica espectacular a la que nos referimos.

Palabras clave: Espectáculo. Antígona. Relato. Política.

Abstract: The notion of spectacle, which is often assumed negatively by public opinion and critics, especially when related to the mass media, must be revitalized as a space of enunciation that goes beyond the media logic. Antigone, the figure of Sophocles, is an example of this spectacular *reason* to which we refer.

Keywords: Spectacle. Antigone. Discourse. Politics.

La sabiduría del hombre sabio es nuestra fuerza.
La sabiduría de la mujer sabia es nuestra ruina.
Los hombres elevan las murallas de las ciudades
Para que las mujeres las destruyan luego.

Ningún hombre aprende nada interesante
Del ingenio de una mujer,
Porque ella, eso sí, es sabia como nadie
Para traer el desorden a la tierra.

¿Qué hace la mujer en los asuntos del Estado?
Su sitio está en las habitaciones interiores.
Su sabiduría causa allí menos daño,
Cuidando del gusano de seda y del telar.

Che King o Libro de las Odas

Si tuviésemos que caracterizar el estado de la ficción en la actualidad, podríamos hacerlo diciendo que el legado de Antígona está casi soterrado y que el relente discursivo de los *mass media* ha invadido casi por completo el discurso público. Antígona,

simulando los pasos de Edipo, que no su destino, se queda a las puertas del Colono digital, contemplando cómo la neblina lechosa y bostezante del *ennui* mediático cubre por doquier el relato que ella había desencadenado, enardecido y alado, traicionándolo sin alternativa y dejando sólo un realismo banal, desfasado y claustrofóbico. En este artículo se contempla una noción de espectáculo opuesto al promovido por la lógica enunciativa de los *mass media* que, como ocurría en la pintura de Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), se ha extendido más allá de su ámbito “natural” y razonable invadiéndolo (casi) todo.

La noción de espectáculo puede ser útil para analizar la dimensión política de la comunicación, entendida la política, en un sentido amplio, como aquello que determina el horizonte de posibilidades vitales del individuo-ciudadano, articulando tanto la dimensión pública como la privada o, en términos de Hannah Arendt (1997: 44-46):

La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos [...] La política nace en el Entre-los-hombres [...] surge en el *entre* y se establece como relación. Sólo hay libertad en el particular ámbito del *entre* de la política. Ante esta libertad nos refugiamos en la “necesidad” de la historia. Una absurdidad espantosa.

El concepto de espectáculo y lo que denominaremos “distancia espectacular” tiene mucho que ver con esa intelección de lo diverso en el relato, de lo otro y el otro, del *entre* como fundamento de lo político. Es llamativa, por otra parte, la práctica ausencia de producción teórica sobre el tema (nos referimos a una conceptualización del espectáculo más allá de la aplicación del término a distintas disciplinas —teatro, circo, ópera, cine...—) y la permanencia de una crítica bastante superficial en términos teóricos que, aparte de dar por descontado el concepto y su significado, pasa directamente a connotarlo de forma negativa (crítica a la “espectacularización” de la cultura, de la información, etc.). En términos de teoría de la comunicación y de producción teórica, sistemáticamente comparece casi en exclusiva un único referente: *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, libro del año 1967. Como apunto en un artículo, “Internet o la sociedad sin espectáculo” (2017), la noción que Debord maneja de espectáculo en el mencionado libro, muy vinculada, en términos de referentes mediáticos, a las pantallas cinematográfica y televisiva y a la lógica que se atribuye a dichos medios, resulta inaplicable en muchos aspectos al entorno digital (es decir, no resulta operativa en términos teóricos y epistemológicos), entorno que se caracteriza por la reducción drástica de la distancia espectacular con la representación a través de estrategias retóricas que apelan a conceptos como los de “horizontalidad”, “empoderamiento”, “igualitarismo”, “co-creación”, “democratización”, etc. Es importante, por tanto, modular y profundizar en dicha noción de espectáculo para explorar el actual entorno mediático y las implicaciones de un medio cuya narrativa se adhiere a una supuesta forma anti-espectacular.

Obviamente, el concepto de espectáculo es uno de largo recorrido, operativo milenios antes de Debord y la aparición misma de lo que conocemos como *mass media*. Aunque

este artículo no tiene una voluntad genealógica, sí aludiremos a algunas declinaciones históricas del concepto.

En la definición que la RAE da de espectáculo se manifiestan claramente dos asociaciones: el vínculo del espectáculo con lo público y también con lo extraño (es decir, con lo “extranjero”, con lo que rompe con el escenario naturalizado de lo cotidiano).

Popularmente, la noción de espectáculo queda reservada a determinadas puestas en escena (cine, teatro, ópera, circo...) en las que prima la “distancia espectacular”, distancia que, precisamente, los modos de enunciación y recepción de Internet suprimen. Suele confundirse el espectáculo con el entretenimiento, la lógica del espectáculo con la del entretenimiento, lo cual significa aplicar un filtro totalmente reduccionista a dicha noción.

Como se ha comentado, existe una escasa producción científica en la que se aborde teóricamente la noción de espectáculo y se haga un recorrido genealógico de la misma. Es más, progresivamente se presenta como un concepto residual, periclitado y políticamente incorrecto.

Esto resulta llamativo, especialmente en una época atravesada por lo mediático y estando directamente vinculada la noción de espectáculo con la de representación. Probablemente tengan mucho que ver el ataque frontal a lo “espectacular” y el descrédito que se ha difundido desde los propios medios y el discurso “crítico” en un nivel popular. Este *masaje* anti-espectacular ha preparado la recepción benévola por parte de la opinión pública y el acatamiento de toda la demagogia factualista y de la transparencia que tiene a Internet como punta de lanza. La domesticación discursiva que deriva de la asunción de un concepto de representación naturalista y primario que oculta sistemáticamente la mediación retórica, acoplando relato y coyuntura y procediendo al sometimiento del relato y, por ende, de la cultura, a los poderes fácticos y a la economía del entretenimiento, tiene mucho que ver con esta merma de la forma espectacular y la conciencia de la representación que lleva aparejada. Sin embargo, pocas nociones hay menos banales que la de espectáculo.

Es relevante abordar el concepto de espectáculo como *límite*. El espectáculo no se produce ni en la instancia de la enunciación ni en la de la recepción, sino *entre* ambas, sin pertenecer a ninguna de las dos. En su sentido pleno, solo es posible en sociedades libres, es decir, aquellas que se ponen en escena desde una perspectiva procesual y dialéctica, en las que otredad y diferencia articulan lo político y en las que la contra-dicción comparece como entidad plenamente discursiva. Una sociedad de la que se ha evacuado o que ha satanizado la noción de espectáculo es un pantano al que se le ha aplicado el filtro “infinitud oceánica”, un gueto global.

Se ha asumido que “el término de espectáculo tiene a menudo un sentido peyorativo en la actualidad, implicando el énfasis sobre la superficie en detrimento del contenido, en los efectos especiales que apelan a los sentidos, más que en las ideas que implican el intelecto” (Bergman & Kondoleon, 1999: 10-11).

Cuando se acusa al espectáculo de “distorsionar la realidad” se da por supuesto que existe una realidad (en realidad, valga la redundancia, más valdría decir *un discurso sobre*

la realidad) que está más allá del bien y del mal o, lo que es lo mismo, más allá del sentido, más allá de lo humano, de la ciencia, siempre dispuesta a desmentirse en pos del conocimiento, de lo político y de las leyes que lo gobiernan. Cuando se habla de distorsionar la realidad, lo que se está “distorsionando”, *en realidad*, es una determinada representación o concepción de la misma, no una especie de entidad extralingüística, un tótem inmutable flotando sobre los hombres, el espacio y el tiempo. A una distorsión de este orden solo se le puede oponer una nueva torsión. La distorsión que no admite torsión nueva, es decir, el triunfo de la demagogia y el dogma supone la fetichización de un discurso concreto, de una estructura de poder concreta y su legalidad identificándola con una realidad cosificada investida de determinismo. *Fin de partie*.

Frente a ello, mi propuesta es abordar el espectáculo, por tanto, como noción articular, analizar los vínculos entre espectáculo y política y utilizar la noción, así mismo, para conceptualizar la dimensión política de la comunicación. Para ello es necesario, obviamente, desencasillar el concepto del ámbito de los *mass media* y, dando la vuelta a esa lógica mediocéntrica, identificar el tipo de dialéctica que se establece entre el relato mediático y la noción de espectáculo. Se hace preciso un abordaje del espectáculo como elemento que inscribe la comunicación en el ámbito de lo político, de lo público, un concepto que desborda el de *mass media* y el tradicional de puesta en escena vinculado al teatro, a la ópera o al cine como *espectáculos*. Frente a esta última proliferación conceptual utilizamos aquí la noción *en singular*.

Si nos ceñimos a la etimología, *spectare* remite a la contemplación, otro concepto que se ha satanizado en las últimas décadas asociándolo con los de adoctrinamiento y estupidez frente al tan laureado, este sí estupidezante, simulacro de acción e interacción de Internet, funcional y necesario, por lo demás, para una economía basada en lo fático (nos referimos a la función fática o de contacto tal y como la definía Roman Jakobson¹).

Por otra parte, la teoría del espectáculo puede ofrecer un lugar teórico desde el que aproximarse a la noción de representación más allá del dualismo ficción / no ficción y de la progresiva domesticación factualista de la ficción a la que estamos asistiendo, la factualización de la ficción como *forma de control social* en la era digital.

Esta venía precedida por la domesticación factualista de eso que se conoce como relato documental, generando la suprema ficción de un relato transparente que debería ser consumido como verdad y obliterando por completo las variantes radicales de un relato *documental* que no se oponía a la ficción y que buscaba, precisamente, no reificar un estado de cosas, sino extrañar la realidad, no naturalizar el relato, sino desnaturalizar eso que se asumía como realidad poniéndola en escena. En este punto, las siguientes

¹ “Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona [...] para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene [...] esta orientación hacia el contacto o, en términos de Malinowski, la función fática, puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas” (1975: 356).

consideraciones de Bertolt Brecht (1997: 40-41) sobre las formas de distanciamiento resultan muy oportunas:

Una reproducción que distancia es una reproducción que, ciertamente, hace reconocer el objeto, pero que, al mismo tiempo, lo hace parecer extraño. Los teatros antiguo y medieval distanciaban sus personajes con máscaras humanas y animales; el teatro asiático utiliza aún hoy efectos de distanciamiento musicales y de pantomima. Estos efectos impedían innegablemente la identificación y, sin embargo, esta técnica reposaba sobre una base de sugestión hipnótica mayor que aquella con la que se obtiene la identificación [...]. Los antiguos efectos de distanciamiento sustraían enteramente lo que se reproduce de la intervención del espectador, convirtiéndolo en algo inmutable [...] las nuevas formas de distanciamiento deberían liberar los procesos socialmente influenciados del sello de lo familiar que hoy les protege de esta intervención.

El potencial de este tipo de relato que utilizaría la *calle*, la materia política y atravesada por relaciones de poder como escenario y espacio de creación, el potencial de este tipo de realismo subversivo que Brecht alababa frente al realismo adocenado y sometedor al uso, era también alabado por Lorca (1965: 87) como el lugar de lo poético:

Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, en la cual vence, gracias a Dios la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teologías. La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna [...]. Porque es mucho más bello que una gruta sea un misterioso capricho del agua encadenada y ordenada a leyes eternas que el capricho de unos gigantes que no tiene más sentido que el de una explicación.

La crítica a la noción de espectáculo como algo malo, demagógico, engañoso... se apoya en un razonamiento, este sí, artero, que niega dicha noción y pretende que pueden existir formas de representación y de relato espontáneas, transparentes, de las que la mediación está ausente. Esta crítica institucionalizada del espectáculo preparaba quizás sin saberlo el terreno para el triunfo definitivo del dogma naturalista y toda la ideología de la transparencia del relato en la que nos encontramos sumidos.

Al menos en términos teóricos, hoy más que nunca es necesario reivindicar la noción de espectáculo desde la perspectiva de distancia espectacular que necesariamente conlleva. La pérdida u obliteración de la misma tiene graves consecuencias políticas, culturales y vitales.

Una sociedad sin espectáculo, tal como sostuve en mi artículo del mismo título, está abocada al totalitarismo. Toda la retórica de lo “inmersivo”, de lo “meta” se orienta a apuntalar esa pérdida de distancia espectacular con el relato mediático, un relato cuyo único fin es el de incrementar la plusvalía y el rendimiento económico, un relato que es una prolongación de la lógica bursátil y la acumulación de capital y ahí se agota. Sin esa distancia la propia noción de lo político, del conocimiento y de la libertad periclitán. No hay crítica posible, ni libertad posible sin distancia frente a la representación.

Internet ha dejado fuera de juego buena parte del discurso crítico sobre los medios de comunicación, haciendo caer nociones que lo articulaban y casi monopolizaban como las de masas, unidireccionalidad, etc. Circunstancia que, por otra parte, revela que estas nociones eran subsidiarias en la crítica, fantasmagorías creadas por los propios medios antes que categorías de análisis a las que aferrarse. Por ello, la recuperación de la noción de espectáculo, no como crítica del espectáculo, sino en tanto crítica *desde el concepto de espectáculo* resulta fundamental en la articulación comunicación / *mass media* / política.

Desde una perspectiva teórica, pero no sólo, obviamente, devolver conceptualmente los *mass media* al lugar que les corresponde, a su parcela en el vasto terreno de lo social y no a la inversa, subsumir lo social dentro de la lógica mediática, parece necesario.

Quizás los místicos hayan sido los teóricos más radicales del espectáculo. El yo místico lleva al límite la potencia de esta noción y hay pocos relatos más radicales y en las antípodas de esa ideología de la transparencia sustentada en el cliché digital del “yo / usuario / empoderado” que el discurso místico y la noción de mediación que de él deriva y en el que el yo se convierte en dispositivo espectacular, no en mercancía y mano de obra barata (o gratuita) que alimenta un discurso reificado y tecnocrático. El yo místico refunda el sujeto como espacio político y la intimidad como espacio transicional en el que discurso y acción vuelven a encontrarse. La intimidad de los místicos, alejada del imaginario doméstico, habita el Libro (esto es, la Biblia, que glosa sin reposo), el discurso del poder. La intimidad mística y su discurso (esa intimidad sólo nace del discurso) tienen poco que ver con la intimidad discursivizada por los *mass media*, desmembrada por completo de la posibilidad de acción y, por ende, de polis, mero apéndice de la acumulación de capital.

Lo que hemos denominado “ideología de la transparencia”, disfrazada de realismo, viene de lejos, no es un asunto del presente. Lo que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* detectaba de antiespectacular en Eurípides tenía que ver, precisamente, con ese acortamiento de las distancias entre la escena y la grada (distancia fundamental y estructurante en Sófocles), acortamiento que Internet ha consumado de la manera más radical devorando directamente la grada y haciéndola, supuestamente, subir a escena, concediéndole a sus ocupantes el título honorífico de usuarios, prometiéndoles la fama y la gloria mediáticas, la nueva tierra de las oportunidades. Frente a Sófocles, en Eurípides primaba el “efecto de realidad”, la voluntad de que los espectadores se reconociesen en el escenario que se presentaba como una continuación de lo cotidiano y sus “miserias” a través de la ficción del hombre medio. Pensando reconocerse a sí mismos y a su realidad, asimilaban la propia lógica del relato como ineluctable y como la suya propia, sancionada por el peso de un *real* que era, en verdad, una construcción oportunista.

El espectador fue llevado por Eurípides al escenario [...] el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena [...] En lo esencial, lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario eurípideo era su doble, y se alegraba de que este supiese hablar tan bien [...] mediante este cambio repentino del lenguaje público [...]

A partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias podía la vida cotidiana representarse a sí misma en escena [...] Sopesado esto, vemos que nuestra expresión de que Eurípides llevó al espectador al escenario con el fin de hacerle verdaderamente capaz de dictar un juicio, fue solo una expresión provisional y que hemos de buscar una comprensión más honda de su tendencia [...] (Nietzsche, 2020: 122-123).

Obviamente, esa “tendencia” poco tenía que ver con la emancipación del usuario: “Como poeta, Eurípides se sentía sin duda —esta es la solución del enigma que acabamos de plantear— por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores” (2020: 127).

Esos dos espectadores resultan ser... Eurípides mismo, “que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba” (2020: 129). Este texto de Nietzsche, como podemos apreciar, podría estar hablando del espectador-usuario de Internet en cuanto constructo discursivo mediático pretendidamente empoderado.

Otra cuestión que merecería la pena tratar en relación con una teoría del espectáculo es la de “civilización de la imagen”. La idea de que la imagen es la clave y el centro de nuestra civilización hace olvidar que vivimos más que nunca en un mundo en el que las formas de manipulación y persuasión pasan esencialmente por un uso cada vez más pauperizado, demagógico y burocrático de la palabra. Eso es quizás lo que debería preocuparnos. Focalizando la atención en la imagen se desvía del trágico destino de la palabra.

Por su parte, toda la discusión en torno a la “falsedad” de las imágenes retocadas, en 3D, etc., parte de la asunción de que hay *otra imagen* que es *verdadera*, una especie de duplicación de la realidad. Volvemos a la misma lógica que gobierna los conceptos de posverdad y de *fake*. Asistimos, por tanto, a una progresiva desespectacularización de la imagen por la vía factualista: “Así suena la reacción. Hay fotografías verdaderas y otras falsas. Ante las supuestamente verdaderas no hay nada que interpretar ni leer, solo tener fe. Vemos hacia donde nos encaminamos. Territorio resbaladizo” (Carrera, 2021b: 374).

Retomemos por un momento la etimología de espectáculo. La palabra latina *spectaculum* remite, como se ha visto, a un “expuesto a la mirada pública”. La noción de lo público y, por ende, de lo político, le son consustanciales; el espectáculo como objeto en torno al que se crea un mundo común. Frente a esto, a lo que podríamos reconocer como la lógica espectacular en el sentido en que aquí se concibe, encontramos la experiencia opuesta descrita también por Arendt y perfectamente consonante con la que genera el entorno digital:

Los hombres se han convertido en completamente privados, es decir, han sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos. Todos están encerrados en la subjetividad de su propia experiencia singular, que no deja de ser singular si la misma experiencia se multiplica innumerables veces (Arendt, 2021: 332-333).

La televisión y de manera radical Internet han prescrito una privatización de la mirada. En la sala de cine, los muchos aún contemplan un espectáculo. Frente a la pantalla del móvil o del televisor, ya no hay objeto compartido por mucho que millones de personas estén viendo lo mismo. El espacio público ha desaparecido prácticamente y solo quedan individuos en sus reductos, gesticulando ante una caja de resonancias que solo les devuelve su propio reflejo en la pantalla. Lo que esa interfaz pone en escena es, precisamente, bajo un supuesto variopintismo global, la imposibilidad de un objeto común, compartido. No hay nadie al otro lado. La “acción” interactiva es puro taylorismo y el discurso en la red se convierte instantáneamente en data monetizable. El “ágora digital”, la tan traída metáfora, es, precisamente, la antítesis de cualquier ágora. Es un aprisco cercado gobernado por la lógica ineluctable de vuelta al redil. La aceleración del capitalismo digital con la pandemia ha agilizado, a su vez, procesos que ya estaban en marcha, entre ellos, la práctica destrucción de la esfera pública.

En el poema que encabeza este texto se manifiesta de manera especialmente directa el vínculo entre espectáculo y poder a través de una sanción de anulación y enclaustramiento de un determinado espacio de la enunciación que aquí se identifica con lo femenino, pero que tiene una dimensión que va más allá del género. Lo que en este escrito se entiende por “mujer” designa un espacio de la enunciación y sus leyes, es decir, un espacio de poder, y está por tanto claramente inserto en lo político y en el devenir de la polis. Baste recordar figuras como Electra, Medea, Casandra o Antígona, excesivas, todas ellas determinadas al infortunio, ahuyentadoras de olvido y perdón. Olvido entendido, en el sentido de San Agustín (2008: 307), como función de la memoria: “Yo estoy cierto que recuerdo el olvido mismo con que se sepulta lo que recordamos”. *Recuerdo el olvido*, es esa una afirmación que supera con creces, en sus efectos políticos radicales, todas las “memorias históricas”.

En el mencionado poema (sintomático en muchos sentidos) la mujer, lo femenino, aparece identificado con el principio de lo espectacular: principio desestabilizador, destructor, caótico, al que se presenta como peligroso para la polis y al que hay que mantener enclaustrado entre las cuatro paredes del hogar, contenedor y ocultador de Furias.

La noción de espectáculo que manejaba la marquesa De Lambert, en la que se apunta a las mujeres como “objeto espectacular”, solo es la punta del iceberg de un asunto que está más allá de la “política de género” y que se proyecta en la dimensión de lo político *tout court* y del discurso. Escribía De Lambert (2020: 9 y ss.):

Los hombres se han dado todos los socorros necesarios para perfeccionar su razón y que se les enseñe la gran ciencia de la felicidad en todo el tiempo de su vida [...] Solo se trabaja para los hombres; a las mujeres, en cambio, en todas las edades se las abandona a sí mismas [...] Nos han destinado a ser un espectáculo agradable a sus ojos y en el instante en el que no les presentamos algo que les guste no nos llevamos las atenciones de sus ojos [...] La mayor parte de las mujeres lo pierde todo al perder la hermosura [...] El objeto de las pasiones de los hombres es la hermosura, faltando esta, todo falta.

Aun teniendo en cuenta esta noción, la más difundida en el imaginario colectivo, que asocia lo femenino al espectáculo por la conversión del cuerpo femenino en objeto de expectación, nos interesa mucho más la que asocia lo femenino a un espacio de enunciación, sin necesariamente identificarlo con la mujer a título genérico. El cuerpo femenino-objeto de espectáculo sería una derivación de la mentada noción, y no la más prometedora ni la más rica en términos teóricos, desde luego.

Antígona nos interesa como personaje porque en ella esas categorías binarias y a-dialécticas estallan. La *dicción* de Antígona es, en otros términos, *neutra* (o, para ser más exactos, *neutraliza* un cierto sistema oposicional), también en términos de adscripción genérica. Representa el colapso de la legalidad de un discurso constituyente de polis basado en interdicciones discursivas (decir femenino y decir masculino, asignados genéricamente, así como las infructuosas tentativas de subversión mimética, especialmente en el caso del primero) y adscripciones genéricas. Sófocles pone en escena, con *Antígona*, lo Neutro, esa categoría que fascinaba, entre otros, a Barthes, Lacan, Benjamin, Teresa de Jesús, Eckhart o Cervantes.

Pese a ser, en apariencia, un texto tan confrontacional (la batalla argumental de Antígona con Creonte parece evidente, pero es necesario ir un poco más allá), en este texto un enunciador-autor marcado como masculino (Sófocles) hace hablar a un personaje marcado como femenino (Antígona) *como si* se tratase de un hombre (es decir, adopta el discurso y la actitud enunciativa normalizados como masculinos), manteniéndola, al mismo tiempo, profundamente femenina (es decir, manteniendo las marcas *narrativas* asociadas a lo femenino en cuanto sistema de articulación discursiva, esto es, en cuanto dimensión del lenguaje, algo bien distinto de la noción de sexo en términos biológicos y fisiológicos y de la noción de género como constructo social correlativo a lo biológico).

En ese imposible equilibrio retórico (porque debería parecer ya evidente que no hablamos de hombres y mujeres ni de roles sociales sino de actos retóricos, perpetraciones discursivas), se hace hueco lo neutro propulsando el discurso hacia parajes poco frecuentados. Es, precisamente, en este punto donde aquello a lo que Barthes se refería como “suspensión de los contrarios” empieza a actuar.

De hecho, es curioso cómo se ha intentado devolver a Antígona a una tranquilizadora posición “femenina” (sexo biológico y género vinculado a atributos sociales) haciéndola detentadora de la ley privada del sentir frente a la política y lo público representados por Creonte (algo que es obvio que no se sostiene en modo alguno tras una lectura detenida del texto), es decir, como heroína en la cruzada frente al patriarcado, o domesticándola como pobre niña extraviada en un erial de afectos en algunas adaptaciones (por ejemplo, la de Anouilh, publicada en 1944). La remisión (anulación) sistemática de Antígona al ámbito de una privacidad desgajada, cuando no opuesta a la de lo público, y a la “ley del corazón” ha sido el paradigma dominante, asumido, entre otros por George Steiner en su libro *Antígonas* (1984), siguiendo la interpretación de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*: “El conflicto llevado a escena por Sófocles era una cuestión atemporal que

dramatizaba el choque de la conciencia privada y el bienestar público” (Steiner, 2013: 21).

Pues bien, Antígona, el lugar discursivo que esta representa, es relevante para nuestro tema porque se sustrae a la lógica comunicativa de los *mass media* y a la lógica del discurso *mainstream* en general, basadas ambas en una estricta división del trabajo y en un encasillamiento riguroso de los discursos masculino y femenino en cuanto categorías culturalmente administradas (insistimos de nuevo: en nuestro planteamiento, frente al más usual, no estamos hablando de hombres y de mujeres sociológicamente operativos, sino de modos discursivos políticamente estructurantes). De hecho, Internet es uno de los medios más segregacionistas a ese respecto. Ninguna Antígona podría sobrevivir en su atmósfera. Sería convertida inmediatamente en activista o en una especie de ácrata (es decir, sería desactivada en su discurso de manera fulminante a través de su adscripción a una categoría militante perfectamente inserta en la lógica oposicional) o en víctima del patriarcado.

Hay que tener, como punto de partida, una cosa muy clara: Antígona no le hace la guerra a Creonte; la lucha de Antígona es con su padre-hermano, con el relato-Edipo, y opera en el plano del significante y en el plano de la construcción política, no en el inmediato de una tentativa de toma de poder que Antígona sabía perfectamente que era impracticable.

Uno de los riesgos de la deriva factualista de la ficción contemporánea —algo que tiene mucho que ver con la lógica de los *mass media*, especialmente con la digital y, obviamente, con la lógica del capital— es convertir lo datado y circunstancial en categoría, es decir, lo histórico en anecdótico, y pretender que el pasado es una especie de ente objetivado ajeno a su puesta en discurso *presente* y a la dialéctica (política) de la memoria y el olvido.

Por otra parte, la noción de espectáculo y la de polis son casi correlativas. Simplificando en extremo el *panem et circenses* del poeta latino Juvenal, podríamos decir que desde la *realpolitik* se concibe el espectáculo como algo necesario para mantener a las masas en calma y adoctrinadas. Sin embargo, la noción de espectáculo en términos políticos es mucho más amplia que esta versión limitada, reduccionista y funcional. El espectáculo tiene que ver con la construcción política del espacio de la enunciación, una construcción que implica, al mismo tiempo, la dialéctica entretenimiento / cultura, entre otras. Podríamos decir que lo que ocurre en la actualidad es que la industria del entretenimiento, en la que se integran totalmente los *mass media* (y cuando decimos “totalmente” es que en dicha industria *se agotan*), ha invadido territorios que caen por completo fuera de su lógica, como el de la cultura y el saber.

En ese sentido, pretender que un medio de comunicación de masas (Internet), articulado en torno a la lógica del entretenimiento como modelo de negocio, esté revolucionando el dominio del saber y la creación, significa atribuirle un rol que es imposible que pueda desempeñar. Espectáculo, en un sentido fuerte, y entretenimiento son conceptos opuestos, entre ellos no hay continuidad ni conciliación posible. La

desvirtuación de la noción de espectáculo va de consuno con su asimilación espuria y confusión con la lógica del entretenimiento.

Pero el problema, en realidad, no son ni los *mass media* ni la industria del entretenimiento *per se*. Estos cumplen una función que, si no cumpliesen ellos, otros deberían cumplir. El problema es confundir entretenimiento y cultura o, aún peor, que un medio absolutamente imperialista como Internet acabe generando un simulacro de que en él “cabe todo” en términos de relato cuando sus limitaciones y restricciones son evidentes. La cultura está estrechamente vinculada a la noción de espectáculo, no así a la de entretenimiento.

Desde esta perspectiva, la tragedia griega puede servir para reflexionar sobre una noción más abarcadora y política en un sentido amplio de espectáculo. Volvamos, por tanto, a los griegos y al “canto del chivo” (*tragoedia*).

Decía Percy B. Shelley sobre Antígona (citado en Steiner, 2013: 20): “En una existencia anterior algunos de nosotros hemos estado enamorados de una Antígona y eso no nos permite hallar plena satisfacción con ningún vínculo mortal”. Con esas palabras, el poeta la sitúa claramente en un lugar que es el del sentido (y el del deseo): Antígona como significante puro que se desembaraza de todos los significados conclusivos que quieren asociársele y transita por los siglos sin agotarse nunca.

Revisitar la tragedia griega, *Antígona* en primer lugar, puede ser iluminador para un análisis del actual sistema de medios (del espacio de enunciación dominante y casi exclusivo). Escribía Albert Camus (2008: 1121) lo siguiente: “El tema constante de la tragedia antigua es el límite que no hay que sobrepasar. De un lado y otro de este límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas [...] Equivocarse sobre este límite supone perecer”.

Y contraponía la tragedia al drama en estos términos:

La tragedia es ambigua, el drama simplista. En la primera, cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala. En el segundo, una de las fuerzas es el bien y otra el mal [...] La fuerza del melodrama sería: “uno sólo es justo y justificable” y la fórmula trágica por excelencia: “Todos son justificables. Nadie es justo”.

Resulta obvio que la lógica de los *mass media* y su producción es la del drama, maniqueo, excluyente. Quizás la “fórmula trágica” de Camus pudiera matizarse, simplemente omitiendo la primera parte (la categoría de la “justificación” cae a nuestro entender fuera del registro trágico), quedándose en el “Nadie es justo”.

¿Por qué esa fascinación con Antígona, se preguntaba Steiner? Desde Sófocles, numerosos son los que han vuelto sobre ella de manera explícita, muchísimos más de forma tácita, la mayoría hombres que debían reconocer ahí algo que les *tocaba* profundamente, que les *incumbía*: Eurípides, Hegel, Goethe, Hölderlin, Kierkegaard, Brecht, Lacan, Žižek..., también autoras como Zambrano o Butler, entre otras, por mencionar solo unos cuantos nombres de adscripción literaria y filosófica. El cine y la música también han suministrado numerosas variantes.

Como se ha dicho, el cliché de “la lucha del individuo contra el poder”, convertido en lugar común (Antígona como sujeto pasional privado y Creonte encarnando la frialdad del poder), ha sido dominante en la interpretación del personaje, dejando, por otra parte, ese regusto intencional y demagógico de separación tajante entre el plano de lo privado y el de lo público (cuando no de pretendida oposición) que, evidentemente, tiene más de adaptación a cierto *Zeitgeist* que de fidelidad a la propuesta trágica. Sin contar el hecho de que el pasional antes sería Creonte y la fría, Antígona si somos *fieles a la letra*.

Antígona es la resistencia, sí, pero no la resistencia del individuo privado frente al poder. Antígona es lo político, acto eminentemente discursivo, de resistencia, defensa y ataque discursivos, frente a Creonte, en quien lo político se ha anquilosado, reducido a su expresión más primaria, defensiva, y sólo puede mantener su posición recurriendo a la violencia física y a la represión. Antígona es el des-orden como fundamento de lo político. Es el relato que desteje y devana. Antígona es lo político como acto en el que propuesta y subversión van de la mano, es decir, lo político fundacional. Creonte representa lo político como parapeto que le preserva de ser destruido por sus errores, sus fracasos y sus mentiras a los ciudadanos. Ciertamente, quien ha convertido lo político en un asunto casero y personal es Creonte, no Antígona.

A vista de pájaro, *Antígona* es una batalla campal que se juega en el escenario del lenguaje hasta que la soberbia y la impotencia de Creonte frente al verbo de Antígona rompen la baraja y ponen fin a lo dialógico. Creonte ordena que se la entierre en vida, donde no se la vea, es decir, fuera del ágora, sin público potencial ni interlocutor posible.

Antígona ve a Creonte como un usurpador y le recuerda con su actitud que su aspiración es legítima, pero no, como podría pensarse, por ser la hija del trágico Edipo, no es la línea de sangre la que domina en su “plantarle cara” a Creonte. Eso se ve claramente si se compara su actitud con la de Ismene, su hermana. La aristocracia de Antígona es la de la palabra, la del lenguaje o la del discurso, como se prefiera. Nada tiene que ver con la genealogía ni con el linaje, pero el fantasma de Edipo le sirve para poner nervioso a Creonte, que solo concibe lo político como casta o como usurpación oportunista (a título personal, por tanto).

Si Antígona fuese simplemente la hija de Edipo o la hermana de Polinices o la hembra abocada a una lucha sacrificial contra el patriarcado no habría perdurado ni seguirían fascinando su figura ni su *dicción*.

Higinio habla de otro *destino* de Antígona, en el que se consumaría su maternidad. Pero hay otro detalle aún más revelador en su texto, en la línea que este escrito desarrolla y que el relato de Sófocles insinúa, que es la del progresivo solapamiento y sustitución de las figuras de Edipo y Antígona. Hemón reproduce, según Higinio, los pasos seguidos con Edipo (entrega a un pastor que pretende haberlo matado, etc.):

Argía huyó, pero Antígona fue llevada ante el rey. Éste la entregó a su hijo Hemón, a quien estaba prometida, para que la matara. Hemon, presa de amor, desobedeció la orden de su padre, entregó a Antígona a unos pastores, y mintió diciendo que la había matado.

Antígona engendró un hijo (Higinio, 2009: 159).

Slavoj Žižek (2017: 43) cuando aborda el tema de la no maternidad de Antígona, se aferra al cliché institucionalizado sobre la maternidad: “¿Acaso no es el “ser madre” la forma elemental de subordinación de la mujer, con lo que la inflexible actitud de Antígona ha de entrañar el rechazo de la maternidad?”.

Sin embargo, la maternidad recorre Antígona y la tragedia griega, y va mucho más allá del hecho de parir y reproducirse. No tiene nada que ver con un asunto personal, siquiera sociológico; tiene que ver con el poder político y la enunciación, punto de fuga del discurso hacia lo Otro, no con lo sentimental y un sucedáneo de privacidad. Es, en suma, una metáfora (*meta+forein*) de largo aliento tras la que se esconden cuestiones que no tienen que ver con la reproducción. Maternidad negada en Antígona, maternidad fingida en la Electra de Eurípides, maternidad trágica en Medea...

Electra, Antígona, Casandra, Medea, Eva, María... Acaso sean todas ellas declinaciones, metamorfosis de un único significante, político en esencia, relacionado con la dimensión de la enunciación y del relato, al que se ha intentado domeñar presentándolo como espacio genérico de lo irracional, la pulsión y el inconsciente, pero no hace falta prestar mucha atención a los textos para darse cuenta de que esta reducción es endeble.

Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (2020: 73), escribía:

Y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo —que es a la vez Antígona y Casandra—.

Antígona y Casandra se acercan, se funden casi, en la interpretación de Nietzsche.

Leemos sobre Casandra en Higinio (2009: 178):

Se dice que Casandra, hija de Príamo y de Hécuba, rendida de tanto danzar en el santuario de Apolo, se quedó profundamente dormida. Apolo quiso violarla, pero ella no consintió que dispusiera de su cuerpo. Por ello Apolo decidió que, aun cuando vaticinara cosas verídicas, no obtuviera credibilidad.

Casandra es aquella que dice verdad, por tanto, *pero no resulta verosímil*. Apolo, resentido, la condena no ya a “parir con dolor”, sino a que su discurso nunca parezca verdad (aun siéndolo) a los habitantes de la polis. Es decir, la condena al ostracismo, político y teórico.

El mandato de Apolo ha sido asumido y perdura hasta hoy. El relato vinculado al lugar de lo femenino ha sido institucionalizado no como el relato de la verdad, sino como el relato del sentimiento, de los afectos, alejado del espacio teórico *duro*, y esa falta de crédito institucionalmente sancionada del discurso de Casandra, sigue hoy, con todas sus consecuencias culturales y políticas.

Los *mass media*, y con ellos Internet a la cabeza, no hacen sino refrendar el mito, reforzándolo. La interdicción de Apolo y de Yahvé (recuérdese que Eva, que aspiraba al

conocimiento y al discurso del conocimiento, no pudo evitar comer la manzana) y el castigo por desobedecer su autoridad, siguen vigentes, haciendo que se asuman naturalmente espacios enunciativos depotenciados en términos políticos y se enuncie desde el sometimiento y los tópicos desnaturalizados. La semejanza entre las figuras de Casandra y Eva es enorme. Ambas aspiran al conocimiento, al saber (al poder, por tanto, pero un poder no oportunista). La venganza de Apolo se debe a que, tras conceder a Casandra el don del saber, de la profecía, tras comer del fruto del árbol de la ciencia, en algunas versiones —en otras, como la de Higino, simplemente por no querer someterse Casandra a sus designios sin que la concesión del “don” de la videncia se atribuyese a Apolo—, Casandra no se le entrega, como había prometido.

Si la audacia de Eva, como la de Casandra, era *teórica y política*, el castigo y la interdicción se han asumido en gran medida, social y colectivamente, no como fruto del poder, sino como *naturaleza* y, por supuesto, los *mass media* que son los garantes del orden social, no han hecho sino profundizar en esto, *naturalizar* una convención paralizante y domeñadora, muchas veces con el refrendo de discursos paracientíficos.

La otra dimensión, el impulso originario hacia el conocimiento, la aventura del saber en que se habían embarcado Antígona, Casandra o Eva, ha quedado relegada, aun siendo el elemento central, a un segundo o tercer plano, cuando no completamente soterrada.

Cuando Eurípides cuenta la historia de Helena, hay un momento especialmente revelador. Eurípides lo plantea claramente: no es la Helena real, sino el *nombre* lo que opera políticamente. “La apuesta de la lucha troyana, el trofeo ofrecido a los griegos, no era yo, sino mi nombre” (2015: 934). Es el mismo saber que mueve a Antígona, salvo que ella no se convertirá en moneda de cambio en un juego de poder ajeno. Quiere ser ella quien establezca las reglas del juego. A lo largo de la tragedia de Sófocles, en su *resistencia*, más retórica que argumental, a Creonte, haciendo tiempo para que la mariposa salga de la crisálida, Antígona *deviene nombre* y la moneda de trueque es otro nombre, *Edipo*.

Para Antígona, Polinices es una excusa para enterrar, de facto y simbólicamente, a Edipo, su padre / hermano, para re-velar a Edipo, siendo más precisos, en el plano de lo simbólico (de lo político). De hecho, si hacemos memoria, recordaremos que ante la propuesta que Antígona hace a Ismene, su hermana, de unirse a ella y enterrar a Polinices, pese a la interdicción de Creonte, Ismene apela directamente al *fatum* de Edipo para intentar disuadirla. Intuye Ismene que es con Edipo con quien se está midiendo Antígona (para ser más exactos, con el significante Edipo, no con el personaje/persona), y no con Creonte que, en el fondo, es una mera “persona interpuesta” para Antígona. Dice Antígona (2004a: 551): “Me tocaste la fibra más sensible, la pesadilla por la desgracia una y otra vez removida de mi padre”.

También Creonte tiene en todo momento muy presente esta continuidad, esta unión que va más allá del parentesco, entre Edipo y Antígona: “Ello evidencia el terco genio que le viene a la muchacha del terco de su padre” (2004a: 539).

Dice Antígona a Creonte refiriéndose, en principio, a Polinices, pero ecos más lejanos suenan en el “hermano” (2004a: 539): “Si hubiera tolerado que el nacido de la misma madre que yo fuera un cadáver insepulto” (recuérdese que Edipo había prohibido que su hija supiese donde yacían sus restos, estaba también “insepulto”, por tanto, para Antígona, a la que no se había permitido “tributarle los ritos”). Edipo es, también, “el nacido de la misma madre”.

Es absoluta la ambigüedad de las palabras de Antígona, que siempre que parece estar refiriéndose a Polinices podría estar hablando de Edipo padre / hermano, haciendo emerger ese subtexto que da otro sentido muy distinto a la acción de Antígona y en el que Polinices comparece ya sólo como comparsa. Es probable, por tanto, que sea Edipo, y no Polinices, de quién hablan, bajo el nombre del segundo, tanto Antígona como Creonte.

De hecho, que el verdadero “hermano” es Edipo lo insinúa Tiresias en palabras que podrían sonar desconcertantes desde otra óptica, cuando sugiere que el muerto y el difunto son dos personas distintas: “En fin, cede ante el muerto y no insistas en herir a un difunto. *¿Qué heroicidad hay en volver a matar al que ya está muerto?*” (2004a: 555 [la cursiva es mía]). Claramente, Tiresias se refiere a Edipo.

Lo que es trágico en la tragedia, y no en el sentido de desgraciado, es el lenguaje, no el destino de unos personajes que no deben identificarse con personas en el sentido habitual. Siempre es la tragedia del lenguaje, escenificada en ese punto en que no hay posibilidad de enjuiciamiento ni de empatía, sólo acaso una vaga empatía universal. De hecho, en Antígona lo que persevera es el discurso, la réplica; lo que es clamoroso, *aberrante*, es que Antígona *no se calla*. El pulso discursivo que mantiene con Creonte sólo se quiebra cuando éste, en el fondo, se da por vencido y corta la comunicación recurriendo a la violencia de Estado. Que se trataba de un asunto de poder (y, por ende, de discurso), queda claro desde el principio en las proclamas de Creonte, como se ha dicho: “Mientras viva, en mí no ha de mandar una mujer” (2004a: 541). Y prosigue: “No hay que dejarse avasallar ni por lo más remoto por una mujer, pues es preferible, si llega el caso, ceder a las presiones de un hombre, pues, en ese caso, no seríamos tachados de vasallos de mujer alguna” (2004a: 545). Dice a Hemón, su hijo y prometido de Antígona: “¡Mira que subordinarse a una mujer!” (2004a: 547).

Por su parte, Creonte plantea desde un primer momento la acción de Antígona como un reto a su autoridad, es decir, como una cuestión política:

Esa, ya antes cuando transgredía las leyes establecidas, sabía muy bien que su comportamiento era un desafío, y, después de haber cometido esa barbaridad, he aquí el segundo desafío: ufanarse de ello y reírse por haberlo cometido. Ciertamente que no soy yo un hombre de verdad, sino que el hombre de verdad lo es ella, si el triunfo que ha logrado le ha de quedar impune (2004a: 539).

Creonte no considera en absoluto que la lógica de Antígona sea la de lo privado y lo sentimental, como se ha interpretado sistemáticamente; la considera plenamente enmarcada en la dimensión de lo público. Está claro, para Antígona, por supuesto, y

quizás también Creonte lo intuya, que es la dimensión del poder (público) la que está en juego; no tanto el coyuntural gobierno de la ciudad, como el *relato de la polis*.

Antígona es un “retardador”, en el sentido de “agente que ralentiza una reacción química”. No es un personaje, es un “dispositivo”. Su propio nombre lo indica: está “en el lugar de la que engendra”, o “en el lugar del origen”. Es la que está en lugar de la madre, la que está en el lugar de la que la engendró y engendró a Edipo. Ese “en el lugar de” la convierte en un ente puramente discursivo, espacio del discurso engendrador, constituyente.

La guerra de Antígona no es contra el patriarcado, como se ha pretendido a veces. Se erige en heredera de un discurso que es destino. Antígona rompe con la transmisión asimilándose al nombre del padre y apropiándose del dispositivo. Antígona, por decirlo así, *engendra* de nuevo a Edipo. Arden en ella la cronología y el antes y el después.

Recordemos que, tal como se narra, no entierra el cadáver de Polinices / Edipo, sino que lo cubre con una fina capa de polvo. Esta matización es central. No lo entierra, lo *vela*. El cadáver velado de Polinices se convierte en el cadáver velado de Edipo. Antígona *desentierra* al padre para *velarlo*. Lo hace emerger de nuevo a la superficie de la polis y al espacio espectacular desde el espacio del mito en el que Edipo había querido perpetuarse. Sistemáticamente encontramos ese desdoblamiento en el corazón del texto: Antígona / Edipo; Edipo / Polinices; Polinices / Eteocles. Desentierra al padre / hermano y, a cambio, se encamina ella al túmulo en vida (como Edipo). Pero, a diferencia de Edipo, ese destino es *público* y ese encaminarse forzado por un autócrata.

Desde *Edipo en Colono*, Antígona decide *participar del destino de Edipo* (esto es, del destino de la polis) y *marcha con él al exilio*. Edipo lo dice claramente, refiriéndose a Antígona, que *une su destino* al de su padre exiliado (empieza así ese momento de identificación que culminará en la asimilación del padre por parte de la hija/hermana/madre): “Esta, que ve por mí y por ella misma” (Sófocles, 2004b: 379). Y continúa: “No me deslizaría de esta manera con la ayuda de ojos ajenos ni anclaría yo tan grande cosa sobre tan pequeña como es mi hija” (2004b: 382).

El ladino, el sofista Edipo (que vincula su “no saber” con el designio de los dioses y se libera así de la responsabilidad de sus actos) habla de sus hijas, especialmente de Antígona, como báculo, devota y entregada hija que renunciaría a su vida para cuidar al anciano, malhadado padre Edipo. Pero Antígona no es la abnegada y sumisa hija que Edipo se representa. Antígona busca otra cosa.

Dice Edipo a Creonte en *Edipo en Colono*:

Los dioses, irritados seriamente con mi familia desde antiguo [...] Porque, explícame: si a mi padre le había respondido el oráculo divino con la profecía de que había de morir a manos de sus hijos, ¿con qué razón me lo reprocharíais a mí, que todavía no tenía raíces nacidas de mi padre ni de mi madre, sino que estaba todavía sin nacer? (2004b: 405).

Antígona, por su parte, advierte a Polinices de la “treta” del “hado” a la que Edipo recurre constantemente: “Ves entonces como te llevan derecho los vaticinios del aquí

presente?” (en alusión a Edipo que había “vaticinado” que sus dos hijos morirían uno a manos del otro (2004b: 416).

Edipo odia a sus hijos, no tiene piedad, porque considera que lo han traicionado, y esclaviza a las hijas. “Mi detestable hijo” (2004b: 410), dice a Teseo refiriéndose a Polinices. Es la voz, el puro significante, no el contenido, lo que “hiere los oídos de Edipo”: “Tener que oír su voz me causaría más dolor que oír la de cualquier otro”. A lo que contesta Teseo, sorprendido: “¿Por qué? ¿No es posible escucharlo y luego no hacer lo que no te interese? ¿Qué te importa escucharle lo que sea?”. Replica Edipo: “Esa voz suya es lo más odioso que llega a su padre” (2004b: 410). Es esa voz que habla *más allá del significado*. Antígona refuerza el argumento de Teseo (ella no teme que le convenza, pero Edipo se siente débil): “Pues, tranquilo, por la fuerza no te apartará de tu forma de ver las cosas si lo que te diga no va de acuerdo con tus intereses” (2004b: 410-411).

Esta vulnerabilidad al *puro significante* se presentará también en Creonte, refrendando de nuevo, por segunda vez, la “superioridad” de Antígona al respecto y anunciando sendas derrotas *en el espacio del lenguaje* (la de Edipo y Creonte ante Antígona). Dice Creonte al Guardián: “¿No sabes que ahora me estás molestando con tus palabras?”. A lo que contesta el segundo: “¿Te molestas por su simple sonido o por su contenido?” (2004a: 535).

Edipo es el sofista trágico, que habla desde el destino, es un malabarista de la retórica, donde falla el argumento recurre al hado y a la ignorancia. Creonte es el sofista oportunista, el arribista que se refugia en el bien patrio. Antígona es la fuerza del verbo mezclada con la seducción. Es la más poderosa de los tres, ni se escuda en el *fatum* o en el desconocimiento ni en la ciudad. No teme al *significante*. No se oculta ni tras el hado ni tras la polis. La familia, el honor familiar son en ella pura estratagema, la más ardua. Escoge la vía de lo privado para enunciar el más político de los discursos, despistando por completo al adversario. Utiliza los lares asociados a su “condición femenina” para abrirse camino. Polinices no es Polinices, sino el *otro hermano*, Edipo. Pero no se trata de vengar el honor ultrajado de ninguno de ellos. Antígona es una especialista en *desvíos*, en estrategias envolventes.

Interpela Antígona a Edipo ausente, habiendo partido éste con Teseo a reposar en un lugar incógnito para ella:

¡Ay de mí! Estabas interesado en morir
en tierra extranjera, sin embargo
te me moriste así sin mi presencia (2004b: 424).

“Deseo ver el hogar subterráneo”, dirá Antígona a Ismene, volviendo a insistir ante Teseo: “Queremos contemplar personalmente la tumba de nuestro padre”. A lo que contesta Teseo: “Pero es que no está permitido acudir allí”. Antígona acepta, en principio: “Pues bien, si este proceder se ajusta al sentir de aquel eso puede bastarnos” (2004b: 426).

Antígona, en cuanto relato, y esto apunta y ataca directamente la situación actual del discurso normalizado cuyo paradigma son los *mass media*, no puede ser *leída* ni desde el

documental ni desde la ficción, ni desde lo mítico ni desde lo histórico. El lugar discursivo de Antígona no es ni mítico ni histórico ni privado, sino radicalmente *político*.

San Agustín, que podría considerarse casi (sería posible situar también a los místicos en un círculo cercano) como el único trágico cristiano, mantenía en *Las confesiones* un diálogo con el público poniendo por testigo a la figura de Dios. San Agustín no se confesaba directamente ante el público, lo hacía indirectamente, y la figura del Altísimo era ese elemento de mediación que reflectaba ese relato sobre el lector, elemento de mediación que cumplía una función fundamental: evitar todo simulacro de *sinceridad inter pares*. La figura divina y su legalidad y la desobediencia sistemática a la misma que relata San Agustín, aunque la achaque a vivir en el error y se “arrepienta”, no evita que el relato sea, esencialmente, un relato de los pecados, una exhibición de la desobediencia a la ley divina durante años, aún sobre el trasfondo de su “descubrimiento” de la “verdadera vía” y de su “conversión”.

Hay algo radical en *Las confesiones* desde el punto de vista de la teoría del discurso que puede sernos útil para entender el actual estado del discurso mediático, que se reviste de “anti-espectáculo” (véase Carrera 2017 y 2020). En ese texto atravesado por frases bíblicas que es *Las confesiones*, en ese texto *libresco*, lo menos relevante es la vida de Agustín. Esta es un medio para justificar un careo, en el fondo, con Yahvé, a la manera de la retadora Eva. De hecho, *Las confesiones* al completo son una reflexión sobre el Génesis y sobre la osadía de Eva / Agustín, osadía que da continuidad a la de Antígona...

En estos momentos de exacerbación del *fake* de lo privado y lo autobiográfico que alimenta la red con su “política del usuario”, donde el relato se agota en la dimensión emocional que lo impulsa, la propuesta de San Agustín es especialmente relevante.

Esta especie de exudado pseudoprivado que atraviesa el tejido de Internet carece de ese elemento reflectante de mediación, la ley, la norma o el poder, a través del cual un relato entra en la dimensión de lo político (y de lo artístico). Esa privacidad que se pone en escena en Internet es única y exclusivamente una estrategia empresarial y como tal debe ser evaluada y valorada.

La conciencia de que “escribir no es contar los recuerdos y los viajes, las penas, los sueños y fantasmas” (Deleuze, 1997: 227) atraviesa las “confesiones” de Agustín y así lo atestigua ese *rodeo* confesional por el que introduce esa instancia mediadora/reflectante, instancia de poder, en lugar de “dialogar” directamente con el público. Ese mismo *rodeo* que diluye la noción de espontaneidad y transparencia del relato procediendo a una *calcificación* del mismo, a una progresiva concreción, en sentido brechtiano, la conseguía Proust a través de la fijación en el detalle. El detalle es a Proust lo que la Divinidad a San Agustín. Va creando campos magnéticos que hacen estallar cualquier espejismo de transparencia e inscriben la autobiografía directamente en el territorio del relato, no en el de la referencialidad; en el territorio del arte y la política.

La idea de que el libro *podría desaparecer* que se afianzó progresivamente a medida que Internet y su “tiempo real” (tiempo que modula la atención y el consumo de relatos a su imagen y semejanza) se empoderaban, no era tanto, no nos equivoquemos, un augurio

que se consumaría en un plazo por determinar, cuanto algo mucho más peligroso: hacer verosímil la idea de su extinción, encerrarlo en el gueto de las especies en peligro, en la reserva india que le aparta del mundo poniéndole fuera de juego y proponiendo como sustituto el “moderno” (ya totalmente desfasado) “libro digital”. Esta liquidación simbólica se ha producido en gran medida. Es evidente que esto tiene consecuencias de un alcance que difícilmente podemos imaginar hoy.

Lo mismo ocurre con la liquidación simbólica de las nociones de espectáculo y distancia espectacular, entendida no en tanto efecto de distanciamiento que busca sustraer “lo que se reproduce de la intervención del espectador, convirtiéndolo en algo inmutable”, característico de las formas pseudo-espectaculares, sino como efecto que, como ya se ha mencionado, permite liberar los “procesos socialmente influenciados del sello de lo familiar que hoy les protege de esta intervención” (Brecht, 1997: 41).

El relato digital es solamente reflejo de sí mismo, de su propia lógica, camuflada bajo una aparente babélica polifonía de usuarios globales. Desde su código binario fundacional, rechaza de pleno, como a una instancia deletérea, la lógica espectacular y de la diferencia que Antígona encarna, desde el nombre (“*anti+gonos*”).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (2008). *Las confesiones*. Madrid: Treviana.
- ARENDT, H. (1960). “Society and Culture”. *Dedalus* 89.2, 278-287.
- ____ (2021). *El valor de pensar*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2002). *Le neutre*. Paris: Seuil.
- BATAILLE, G. et al. (2016). *Dictionnaire critique*. Paris: Éditions Prairial.
- BERGMAN, B. & KONDOLEON, C., eds. (1999). *The Art of Ancient Spectacle*. New Haven: Yale University Press.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (1969). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- BLANCHOT, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Calden.
- BRECHT, B. (1997). *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L’Arche.
- ____ (2004). “The Antigone of Sofocles”. En *Collected Plays Eight*, 197-223. London: Bloomsbury / Methuen Drama.
- CAMUS, A. (2008). “Sur l’avenir de la tragédie”. En *Oeuvres Complètes III. 1949-1956*, 1117-1127. Paris: Gallimard / La Pléiade.
- CARRERA, P. (2017). “Internet o la sociedad sin espectáculo”. *Eu-topias. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos* 13, 37-46.
- ____ (2020). *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2021). “Maternidades apócrifas”. En *Maternidades. Políticas de la representación*, P. Carrera y C. Ciller (eds.), 87-113. Madrid: Cátedra.

- CARRERA, P. Y TALENS, J. (2018). *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, M. DE (1949). *Don Quijote de la Mancha*. En *Obras completas*, 1027-1520. Madrid: Aguilar.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (1983). "Plato and the simulacrum". *October* 27, 45-56.
- ____ (1997). "Literature and Life". *Critical Inquiry* 23.2, 225-230.
- ____ (2003). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- EURIPIDES (2015). *Hélène*. En *Théâtre complet*, vol. 2, 925-1018. Paris: Gallimard / La Pléiade.
- GARCÍA LORCA, F. (1967). "Teoría y juego del duende". En *Obras completas*, vol. 1, 109-121. Madrid: Aguilar.
- HEGEL, G. W. F. (2018). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada.
- HIGINIO, C. J. (2009). *Fábulas*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JUVENAL, D. J. (1991). *Sátiras*. Madrid: Gredos.
- LACAN, J. (1990). *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2005). *Mon enseignement*. Paris: Seuil.
- MARQUESA DE LAMBERT (2020). *Sobre la vejez de las mujeres*. Madrid: Los Secretos de Diotima.
- NIETZSCHE, F. (2020). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.5 en línea]. Disponible en línea: <https://dle.rae.es> [03/06/2022].
- STEINER, G. (2013). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- SÓFOCLES (2004a). *Antígona*. En *Obras completas*, Esquilo, Sófocles y Eurípides, 521-564. Madrid: Cátedra.
- ____ (2004b). *Edipo en Colono*. En *Obras Completas*, Esquilo, Sófocles y Eurípides, 373-426. Madrid: Cátedra.
- TERTULLIAN (1931). *Apology. De Spectaculis*. Cambridge: Loeb Classical Library / Harvard University Press.
- ZIZEK, S. (2017). *Antígona*. Madrid: Akal.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 25/01/2022

Fecha de aceptación: 20/06/2022

HACIA UNA DEFINICIÓN MULTIMODAL DE LA FANTASÍA ÉPICA CONTEMPORÁNEA

TOWARDS A MULTIMODAL DEFINITION OF CONTEMPORARY EPIC FANTASY

Antonio CASTRO BALBUENA

Universidad de Almería
acb231@inlumine.ual.es

Resumen: Este estudio ofrece una definición de la fantasía épica contemporánea como género multimodal. Profundizaremos en la noción de género literario como un sistema de elementos relacionados por un significado común, así como en el debate terminológico sobre la fantasía épica de las últimas décadas para lograr nuestro objetivo: identificar su naturaleza. Después se detalla una propuesta de género multimodal, basada en los pilares principales de la fantasía épica (mito, héroes y mundo secundario), su evolución y la manera en que aparecen en las nuevas narrativas multimedia, como la ilustración o los videojuegos.

Palabras clave: Fantasía épica. Género literario. Multimedia. Mito. Héroes.

Abstract: This essay offers a definition of contemporary epic fantasy as a multimodal genre. We will delve into the notion of “literary genre” as a system of elements linked by a common meaning, as well as into the terminological debate about epic fantasy of the last decades to accomplish our objective: to identify its nature. Next, we will explain our proposal for a multimodal genre, based on the three central pillars of epic fantasy (myth, heroes, secondary world), their evolution and how they appear in the new multimedia narratives, as illustrations or video games.

Keywords: Epic fantasy. Literary genre. Multimedia. Myth. Heroes.

1. UN SIGNIFICADO PARA DOMINARLOS A TODOS

En un primer acercamiento al género literario, podríamos interpretarlo como un sistema con un *valor unitario* —como señala Coseriu que poseen los campos semánticos¹—, el cual le otorga significado y contenido. El problema comienza al

¹ Dice Coseriu (1977 [1981]: 40) de los campos semánticos que tienen “un contenido (un ‘valor’) unitario y que este contenido se ‘subdivide’ por medio de oposiciones entre los términos (‘palabras’) que le pertenecen”.

establecer ese significado. Más aún cuando no existe siquiera acuerdo en la terminología, y sobre todo cuando ese sistema sigue evolucionando y aparecen elementos fuera y dentro del mismo que recogen su esencia. Me refiero al género de la fantasía épica, aunque puede conocerse como alta o baja fantasía, *sword and sorcery*, *fantasy*, fantasía heroica, fantasía de aventuras... Desde la popularidad obtenida con el *legendarium* de Tolkien y el área de estudio surgida a su alrededor, se ha intentado avanzar en la definición de un género de ramificaciones, y cuya trascendencia en otros soportes (como el cine o el videojuego) es notable gracias, sobre todo, a la vía de la adaptación. Pero ¿qué es la fantasía épica?

Uno de los objetivos de este estudio es responder a esa pregunta. O, lo que es lo mismo, aportar contenido semántico a la fantasía épica como sistema estructural más allá de lo literario. Por ello se incluirán narraciones de otros soportes, que, como veremos, guardan relaciones de similitud entre sí. Este estudio es uno de los primeros pasos hacia una teoría de la fantasía épica contemporánea que abandone la confrontación terminológica y se centre en el contenido del género, el estudio de su lenguaje y del desarrollo y evolución de sus distintos elementos.

Para todo ello habrá de atenderse a la noción de género literario, que permitirá construir este sistema estructural abierto también a soportes multimedia. En este apartado, además, se atenderá al desacuerdo entre los teóricos a la hora de establecer una terminología dentro del género, lo que ha supuesto la acuñación de conceptos solapados y en algunos casos superfluos. Superados estos pasos, se expondrá una propuesta multimodal que muestre el género a través de su núcleo, funcionamiento y evolución, así como la forma en que se refleja en las nuevas narrativas contemporáneas.

2. VISIONES LITERARIAS. TERMINOLOGÍAS

2.1. Un género multimodal

La descripción del *género literario* resulta tortuosa no solo por la complejidad y extensión del corpus bibliográfico que lo ha definido como una cuestión relacionada con la comprensión de la literatura —por su “importancia en la formación y funcionamiento interno, así como externo, de lo literario” (Cabo Aseguinolaza, 1992: 144)—, sino, sobre todo, por la volatilidad de su objeto de estudio. Podría aquí definirse la fantasía épica a partir de obras concretas y argumentos para ello; aun así, el esfuerzo sería fútil, porque, antes de que este artículo fuese publicado, ya habría aparecido una obra que, aun siendo fantasía épica, subvertiría todas las indicaciones presentadas para identificar el género. Esta conclusión no es exclusiva ni un gran descubrimiento², sino la idea que ha

² La libertad creadora reside en el autor, no en el teórico que analiza la obra literaria *a posteriori*. De ahí la poca utilidad de señalar unos pocos rasgos que definan una parcela cerrada. Así lo sostiene Charul Palmer-Patel (2020: 14): “As is often the case, whenever a critic declares that a text must have *x* and *y* features in order to be defined as a certain genre, mode, or structure, authors will unsurprisingly begin to play with these boundaries, pushing past the known, to create something new and original”.

condicionado los estudios más recientes sobre el género literario y que, por tanto, será primordial también en el presente estudio.

Sin perder de vista la naturaleza cambiante de nuestro objetivo, el primer paso para acercarnos a una *visión* del género —más que su definición— es el de la similitud, como señala Schaeffer (2006 [1989]: 5), “y el estatus lógico de estos criterios, al igual que la relativa dificultad o facilidad de la que uno se puede servir para establecer una distinción entre distintos objetos, no tiene por qué ser diferente según los ámbitos”. Se procede entonces a una clasificación —en virtud de la propia etimología del término³— de obras o autores semejantes entre sí, emparentados, en principio, por relaciones de similitud. Pero ¿se trata de parcelas abiertas? ¿Cerradas? ¿Comunicadas? ¿O no existe vallado alguno? “Genres are open categories”, afirma Cohen (1986: 204), para seguidamente añadir: “Each member alters the genre by adding, contradicting, or changing constituents, especially those of members most closely related to it”. Y ¿cómo se relacionan entre sí esos miembros? ¿Qué normas de similitud siguen, si es que podemos denominarlas así? Lo cierto es que, en busca de una fórmula abierta que contemple la volatilidad literaria, una de las más apropiadas es la de los *conjuntos difusos* de Brian Attebery basados en la teoría de los conceptos metafóricos de Lakoff y Johnson⁴:

Genres may be approached as “fuzzy sets”, meaning that they are defined not by boundaries but by a center. [...] The category has a clear center but boundaries that shade off imperceptibly, so that a book on the fringes may be considered as belonging or not, depending on one’s interests. [...] In dealing with genre, it is our, or at least the writers’, perceptions of category that create the members of the set itself. Hence the importance of precursors [...], for a viable divergence from type may generate the perception of a new set, as hard-boiled emerged from classic detective stories (Attebery, 1992: 12-13).

Esta idea permite una clasificación más ágil, aunque posibilita la existencia de infinitas clasificaciones según la persona que plantee el análisis. En mi opinión, sin embargo, el estudio genérico no debe realizarse solo con un único centro, sino que además deben explicarse las relaciones que sus elementos tienen con él. Estas relaciones —llamadas por Cabo Aseguinolaza (1992: 151) “señales genéricas”, que no poseen

³ Dicho pasado etimológico lo resume Ralph Cohen (1986: 203) con bastante acierto: “Previous to the nineteenth century the terms used for it were ‘kinds’ or ‘species.’ Genre has its source in the Latin genus which refers in some cases to ‘kind’ or ‘sort’ or ‘class’ or ‘species.’ But in others, ‘species’ is considered a subclass of ‘genus.’ Its root terms are genre, *gignere*—to beget and (in the passive) to be born. In this latter sense it refers both to a class and an individual. And it is, of course, derived from the same root terms as gender. The connection of ‘genre’ to ‘gender’ suggests that an early use of the term was based on division or classification”.

⁴ Para ambos lingüistas, “[w]e are adopting the practice of using the most specific metaphorical concept, in this case TIME IS MONEY, to characterize the entire system. Of the expressions listed under the TIME IS MONEY metaphor, some refer specifically to money (spend, invest, budget, profitably, cost), other to limited resources (use, use up, have enough of, run out of), and still others to valuable commodities (have, give, lose, thank you for). This is an example of the way in which metaphorical entailments can characterize a coherent system of metaphorical concepts and a corresponding coherent system of metaphorical expressions for those concepts” (Lakoff y Johnson, 1980: 9).

“ningún valor de orden inmutable o autosuficiente”—son las que aportan cohesión a los elementos del conjunto difuso o *fuzzy set*, y aunque puedan cambiar según quién plantee el análisis —o en qué momento lo haga— sentarán una base definitoria de esa parcela abierta que es ya nuestro género literario. Estas señales genéricas se han definido también como *señales migratorias*, en referencia a “palabras, gestos, comentarios, fechas, datos, frases, etc., [que] pueden ser una señal dentro de un texto que luego es revelada en otro con una nueva historia” (Bermúdez Montoya y Vásquez-Arias, 2018: 202).

En tanto los límites del género se plantean como *difusos*, puede abarcar por tanto otras áreas, eso sí, emparentadas de manera estrecha con él. Porque, de nuevo según las palabras de Fernando Cabo Aseguinolaza, la principal función del género es la de “vincular unos textos con otros” (1992: 147). El objetivo del género no es dividir en parcelas cerradas, sino unir según unas características que cambian de manera constante, por lo que “to separate texts into firm categorisations is a futile task” (Palmer-Patel, 2020: 2-3). Y esta idea puede extenderse fuera de la misma literatura: el género como unificador de textos literarios sin importar el soporte en que aparezcan. Es ahí donde entra en juego la presente propuesta multimodal.

El puente que posibilita esta unificación son las relaciones intermediales. La intermedialidad puede entenderse, primero, como característica de todos los medios (Sánchez-Mesa Martínez y Baetens, 2017: 8), y segundo, como término general que engloba las relaciones entre literatura y otros medios⁵. A esta intermedialidad ha de añadirse la adaptación⁶ como factor clave para el movimiento de obras de un medio a otro, así como la existencia de corpus semánticos —ideas, conceptos, formas— que forman algunas obras en diversos medios, lo que se ha denominado *mundo transmedial*:

Transmedial worlds are abstract content systems from which a repertoire of fictional stories can be actualized or derived across a variety of media forms. [...] That is, [transmedial worlds] are mental constructs shared by both the designers/creators of the world and the audience/participants (Klastrup y Tosca, 2014: 233).

La existencia de estos mundos transmediales abandona el terreno de lo mental, de lo pragmático, como lo expusieron Klastrup y Tosca, para ahondar en un significado o fuente comunes de los que beben las obras del género, todo lo cual resulta compatible con una estructura compartida. Es por todo ello por lo que, al referirme a un género más allá de lo literario, lo denomino *multimodal*, entendida la multimodalidad como “the combination of different semiotic resources, or modes, in texts and communicative

⁵ Grishakova y Ryan (2010: 3) plantean las dificultades para distinguir términos semejantes que podrían englobarse en uno solo: “[...] what, if any, are the differences between transmediality, intermediality, plurimediality, and multi-mediality (not to mention multimodality)? [...] Our intent in choosing intermediality [...] is to cast the net of the relations between narrative and media as widely as possible”.

⁶ Según Elliot (2010, n. p.), “[a]daptation refers to the representation of a work in another medium, as when a play is adapted to a ballet, or within the same medium, as when a novel adapts another novel (Genette 1997). Adaptation can occur within or between any media”.

events, such as still and moving image, speech, writing, layout, gesture, and/or proxemics” (Adami, 2017: 451).

En definitiva, la propuesta multimodal se refiere al género como conjunto difuso capaz de unir lo literario con otros soportes a través de unas *señales genéricas* que emparenten ambos campos textuales entre sí. Para conocer algunas de estas señales genéricas que planteo como básicas, preliminares y no exclusivas —es decir, que dejan hueco a interpretaciones distintas mediante argumentos diferentes—, debe examinarse el signifiante en busca del significado. O, en otras palabras, adentrarnos en el panorama de *qué se ha entendido* por fantasía épica hasta ahora.

2.2. De espadas, brujería y fantasía épica

Más allá de prejuicios y generalizaciones⁷, existe un problema inevitable en cualquier intento de definición de la fantasía épica:

The category of “High Fantasy” has also been employed, but both “High Fantasy” and “Epic Fantasy” are often used to encompass “Heroic Fantasy” (for example, Tolkien’s *The Lord of the Rings*) as well as “Sword and Sorcery” (for instance, Robert Howard’s *Conan the Barbarian*, 1932-1969) (Palmer-Patel, 2020: 8).

La superposición de conceptos para definir una misma área literaria supone una dificultad añadida para su entendimiento. Mediante la terminología mencionada por Palmer-Patel se intentan diferenciar las obras literarias según la importancia que alguno de sus elementos posea sobre los demás, y es la práctica que, como expondré a continuación, han mantenido los numerosos intentos teóricos por definir la fantasía épica.

Por ejemplo, el término *high fantasy* hace hincapié en el espacio, los asuntos que afectan a la realidad intratextual (Clute, 1999b: 466), mientras que *sword and sorcery* recoge aquellas historias protagonizadas por “muscular HEROES in violent conflicts with a variety of VILLAINS, chiefly WIZARDS, WITCHES, evil SPIRITS and other creatures whose powers are —unlike the hero’s— supernatural in origin” (Clute *et al.*, 1999: 915, mayúsculas del original). La confusión surge también dentro de estos mismos conceptos, cuando a *sword and sorcery* se suma *heroic fantasy*, que parece solaparse con él (Clute, 1999a: 464), si bien se ha señalado que incluye un factor diferenciador: “[I]ts unashamed emphasis on action / adventure elements and [...] its generous hospitality to picaresque elements” (Stableford, 2005: 394). En el género fantástico, la picaresca —emparentada también con otro término habitual⁸— se comporta según una estructura marcada:

⁷ Ejemplo de ello es la reduccionista definición de Matthew Oliver (2018: 356), que define la fantasía épica como “a genre known for masculine heroics, bloody battles, and sexualized sorceresses”.

⁸ Me refiero a *adventurer fantasy*, que, además de emparentarse con la picaresca, implica personajes ordinarios o extraordinarios (Clute y Kaveney, 1999: 7), mientras que en *sword and sorcery* no se aclara su origen social, más allá de las fuerzas masivas a las que se enfrentan y su tono optimista; “but, however much they are threatened, their final triumph is assured” (Strugnell, 1992: 172).

[A]ny prose fiction which tells the tale of a rogue-servant, or picaresque. The picaresque serves various masters; he travels hither and yon; his observations about his “betters” are a form of ESTATES SATIRE, though he has no commitment to the preservation of the established order (Clute, 1999c: 759; mayúsculas del original).

Mientras que Stableford, como he citado unas líneas arriba, sostiene que la picaresca se relaciona con la fantasía heroica, Clute mantiene que, ya que el pícaro suele realizar una *misión*, está más cerca de *sword and sorcery* (*ibid.*). A este galimatías debe sumarse otro factor, el económico, que Stableford (2005: 197) encuentra en el uso de *heroic fantasy* como “[a]n alternative term routinely used by critics who thought sword and sorcery sounded too downmarket”.

Pese a la distinción entre conceptos centrados en personajes o en espacio, tenemos también el de *epic fantasy*, que sirve como suma de los dos anteriores al reunir en su haber las historias basadas en el desarrollo de héroes y mundo, aunque de manera interrelacionada, puesto que la fantasía épica cuenta “a story in which the actions of the protagonist(s) will have a decisive effect on the destiny of the entire world” (Ward, 2011: 35-36). En esta definición aparece un nuevo elemento, el destino, que en ocasiones se ha señalado también como ingrediente básico de la épica, “an idea of a higher power (whether a benign or malignant anthropomorphic god or a numinous fate) influencing the events of the narrative” (Palmer-Patel, 2020: 10). En ocasiones, este destino aparece mediante el *héroe predestinado*, que en este tipo de relatos se ha considerado como “a dominant motif” (Palmer-Patel, 2020b: 97).

Personajes, espacio y el llamado destino, entonces. Pero ¿por qué el destino como cohesionador de ambos elementos? La respuesta, al parecer, se encuentra en las raíces del género de fantasía.

Fantasy is an inheritor of the evolutionary line of Mythology, Romance (Legends), and Folk and Fairy-Tales. [...] Fantasy can be defined as a narrative that uses similar structures and language of Mythology, Legends, and Fairy-Tales in order to create a new world with its own rational laws (Palmer-Patel, 2020: 4-5).

Mediante el mito se introducen los elementos no realistas de la narración, desde la magia hasta las nuevas normas físicas —si es que las hay—, todo lo cual definirá la nueva realidad ficticia. Sin embargo, esta realidad intratextual no surge de *fantasías*, sino que se apoya en la racionalidad de nuestro mundo. En otras palabras, la llamada realidad intratextual se nutre de las estructuras de la realidad extratextual para dar vida a un mundo ficticio del que se pueda desprender una pátina de posibilidad.

Pese a la relevancia del lenguaje en las obras de fantasía épica, Mendlesohn (2008: xiii) destaca la ausencia de trabajos académicos sobre esta cuestión, más allá de análisis individuales: “There is almost nothing dealing with the language of the fantastic that goes beyond aesthetic preference”, una falta de atención teórica que se suma al aparente poco interés por obras de fantasía épica contemporánea (Palmer-Patel, 2020: 13). Este

desinterés puede deberse a que los esfuerzos se hayan centrado en discernir la calidad de las obras examinadas más que en sus características literarias o su definición como partes de un todo mayor. Por eso, “epic fantasy has been relatively overlooked in academic circles” (Ward, 2011: 31). Además, deben sumarse las consecuencias que hayan podido tener determinados prejuicios sobre el estilo lingüístico de estas obras, sobre las cuales, como recuerda Oliver (2018: 356), se ha llegado a decir que apenas prestan atención “to style or linguistic complexity, that at best they use a transparent, functional prose and at worst they are bloated and overwritten”.

Si bien desde una perspectiva más clasicista se ha mantenido que el mundo fantástico solo es un elemento inmutable en la narración⁹, el espacio se ha situado en el centro de numerosas definiciones del género. Ejemplo de ello es la de Brian Attebery (2018: 1), quien, pese a la relevancia conocida de personajes y héroe, sitúa el mundo como protagonista de la épica, “[e]ven as it invites us to focus briefly on this personal interaction, that heroic effort, it keeps the big picture in front of us”. A él se suma la perspectiva más amplia, pero también racional y realista, de la fantasía inmersiva o *immersive fantasy*:

a fantasy set in a world built so that it functions on all levels as a complete world. [...] It should construct an irony of mimesis in which ornamental speech and persuasive speech become inseparable [...]. The immersive fantasy is both the mirror of mimetic literature and its inner soul (Mendlesohn, 2008: 59).

Este término empleado por Farah Mendlesohn abre la puerta a otros muchos textos que, sin ser fantasía épica, se desarrollen en un mundo ficticio regido por las mismas reglas que los mundos de este género. Además, Mendlesohn pone el foco en otro asunto que resulta de gran interés, las herramientas del lenguaje que se encuentran en las obras de fantasía épica: una suerte de mimesis relacionada con ese mundo racional del que hablaba unas líneas atrás, y, sobre todo, un discurso adornado y persuasivo cuya función reside en que el lector *crea* en la realidad intratextual como posible. Este principio se asienta en el *secondary belief* comentado y practicado por Tolkien en su obra, tal y como recuerda Ward (2011: 325) al situar también el mundo secundario (o *secondary world*) como elemento nuclear de la fantasía épica. A las de Attebery, Mendlesohn y Ward pueden sumarse otras definiciones que, centradas en el espacio, incluyen otros elementos como los personajes o el tono mítico, los cuales para otras posturas han sido tan relevantes. Un ejemplo de ellas es la perspectiva de Oliver (2018: 373, nota 1), quien entiende la fantasía épica como “predominantly secondary world fantasy novels that in some way run contemporary social and psychological concerns through a filter derived from past models of history (ancient epics, medieval folk tales, etc.)”.

⁹ Tradicionalmente al mundo fantástico se le ha conocido como *fantasyland*, “a secondary world which is fixed in place; it is inherently immobile; it is backdrop, not actor; and, because it has already been “solved”, it cannot be transformed” (Clute y Grant, 1999: 341).

Por tanto, parece viable reunir y dar cabida a todos estos fragmentos que se han planteado como exclusivos y comprobar si son compatibles entre sí. En su *Historical Dictionary of Fantasy*, Stableford (2008: 130-131) ofrece una definición del género¹⁰ que, a mi juicio, resulta más convincente al reunir los elementos que de manera difusa se perciben en el resto de apuntes teóricos: primero, las raíces del género (el mito); segundo, la realidad intratextual (mundo racional y mimético); y tercero, los personajes (el héroe mítico). Además, la perspectiva del escritor británico incluye un enfoque más formal al referirse a las novelas de fantasía épica como “multivolume works [...] that routinely extend far beyond their initial trilogies” (Stableford, 2008: 131). Desde mi punto de vista, la inclusión de todos esos elementos en una sola definición abre las puertas a un enfoque global que recoja los matices reflejados por las anteriores posturas teóricas.

Una de las propuestas reunificadoras —quizá de enfoque demasiado amplio— es la de Brian Attebery. Sus *conjuntos difusos* —esos *fuzzy sets* de los que hablé en el apartado anterior— permiten englobar dentro del término *fantasy* un número ingente de obras que van desde un núcleo hasta la periferia del conjunto según sea la similitud con el centro. ¿Dónde queda aquí la fantasía épica? Pues lo cierto es que es ese núcleo:

One way to characterize the genre of fantasy is the set of texts that in some way or other resemble *The Lord of the Rings*. [...] the works we recognize as fantasy tend to resemble *The Lord of the Rings* in three more fundamental ways. One of these has to do with content, another with structure, and the third with reader response (Attebery, 1992: 14).

Según la propuesta de Attebery, se engloba dentro del mismo término (*fantasy*) tanto la obra de Tolkien como la de Rowling, aunque las diferencias entre la saga del *hobbit* Frodo y el mago Harry Potter sean muy numerosas¹¹. Attebery profundiza en este núcleo de su *fuzzy set*, al que considera formulaico. Para él, los autores del *fantasy*:

[b]orrowing from Tolkien and from Disney, they have produced a rigid pattern of setting, character, and plot comparable to the formulas for the detective novel, the Western, and the women’s romance. Like these other forms, the fantasy formula, sometimes called *swords-and-sorcery*, can be used to generate lively, ingenious, highly entertaining variations on a limited theme (Attebery, 1992: 9-10).

Un acercamiento más concreto, también reunificador —aunque no tanto como el de Attebery—, es el de Trębicki. El autor polaco distingue entre fantasía heroica y fantasía épica según el punto autorial de inicio: Howard y sus imitadores para el primero; Tolkien y sus imitadores para el segundo. La fantasía heroica consistiría en sagas de novelas vinculadas por un protagonista, el héroe, que lucha contra monstruos y otras amenazas.

¹⁰ Según Brian Stableford (2008: 131), las obras de fantasía épica “gradually build up detailed historical and geographical images of secondary worlds, within which elaborate hero myths are constructed”.

¹¹ De hecho, también parece discutible que la obra de Tolkien pueda ser el centro del género, como sostiene Martín Rodríguez (2022) al situar el desarrollo del género en un plano más internacional que el mantenido por el “actual predominio aplastante” de la fantasía épica anglosajona.

Por su parte, la fantasía épica de Trębicki se caracteriza por una visión maniqueísta del mundo a lo largo de varios volúmenes correlativos y varios argumentos (Trębicki, 2015: 89, nota 25). Lo interesante de esta perspectiva es que añade un término nuevo no para referirse al género en sí, sino para hablar de un *momento cronológico* distinto con sus propias características, brecha de la que hablan también otros autores¹² como fenómeno comercial y literario. Para Trębicki, el término que mejor describe lo contemporáneo es el de fantasía épico-histórica de novela río (*historical epic roman-fleuve fantasy*), que, pese a distanciarse de los orígenes, engloba características heredadas del momento anterior y aquellas que podrían achacarse al momento actual:

It may be characterised by: 1. taking the shape of a multi-volume and multi-plot novel, more complex and expanded than epic fantasy and with a much more open narrative structure; 2. the presentation of a wide historical panorama (wars, political intrigues, social upheavals) of the presented world and focusing on the issues of philosophy of history; 3. abandonment of the dualistic vision of the universe and replacement of the motif of the fight between good and evil with the presentation of a complex array of forces struggling for power; 4. a gradual reduction of elements connected with the tradition of myths, the fairy-tale or the heroic epic; and the appearance of elements typical for a contemporary mimetic novel (especially the historical or war novel) (Trębicki, 2015: 175).

En mi opinión, el concepto de Trębicki contiene varios de los elementos esenciales que constituyen el núcleo de la fantasía épica actual, algunos de los cuales gozan de una amplia tradición, como se ha podido atisbar hasta aquí, mientras que otros son relativamente nuevos, como la ausencia del maniqueísmo. Sin embargo, considero que esta definición está forjada *ad hoc* para referirse a unas obras muy concretas (la inclusión del término *roman-fleuve* hace pensar en la saga de Martin o en la de Erikson), lo que considero un intento por vallar o cercar ese conjunto difuso que debería ser el género literario y, por tanto, un riesgo que amenaza con excluir obras lejos de la esencia que en realidad poseen.

Curiosamente, y aunque ya se ha señalado la relevancia que el uso del lenguaje tiene en la constitución del género de fantasía en general y de la fantasía épica en particular, podríamos entender el *fantasy*, según Attebery (1992: 5), como un modo: “[F]antasy is to some extent independent of language and may even predate it. Most pictorial fantasy is, however, found in conjunction with verbal narratives”. Este modo fantástico, su independencia respecto del lenguaje y su evidente compatibilidad con lo narrativo apuntan a que la fantasía épica como *fuzzy set* pueda trascender lo literario para integrarse

¹² Charul Palmer-Patel (2020: 13) sitúa en el año 2010 el principio de este nuevo momento, provocado por “a major shift in market as independent or smaller publishers have become more accessible. This, in turn, has led to an explosion in productions from authors from a wide range of non-hegemonic racial, gender, and sexual backgrounds, each who bring global awareness and an assortment of their own unique histories into the Heroic Epic Fantasy structure”. Precisamente en torno a esa fecha, Ward (2011: 324-325) considera que lo contemporáneo es consecuencia de una mayor distancia con Tolkien, lo que permite a los autores “to produce something stylistically unique”.

en otros soportes y formatos, como los juegos de mesa, los videojuegos, las películas o series e incluso las ilustraciones y la música. La capacidad icónica del lenguaje fantástico¹³ permite la traslación y creación de obras de fantasía en esos soportes, si bien, al aglutinarse en el mismo conjunto y, por tanto, considerarlas como *ficción transmedia*, deben tenerse en cuenta “the medium-specific differences of these various kinds of fictional artworks” (Zipfel, 2014: 98).

Volvemos entonces a la consideración del género como multimodal, como conjunto de obras en varios soportes, ideadas en ellos o adaptadas para ellos. Con ese objetivo en mente se plantea esta propuesta, que explicaré con más detalle en el siguiente apartado.

3. UNA PROPUESTA MULTIMODAL PARA LA FANTASÍA ÉPICA CONTEMPORÁNEA: SEÑALES GENÉRICAS

Con la intención de plantear un sistema multimodal, deben localizarse las señales genéricas, el *valor unitario* que provee de contenido semántico al género literario cohesionado y abierto. De estas señales se ha hablado continuamente en el apartado anterior, pues las definiciones teóricas acuñadas a lo largo del tiempo tienen tres elementos en común: el mito, los héroes (o personajes) y el mundo ficticio. Esta tríada supone los pilares de la fantasía épica, columnas conectadas entre sí por relaciones de similitud (semejanza/oposición) y distancia cronológica. Como género multimodal, estas relaciones de similitud podrán establecerse entre elementos de naturaleza distinta, como libros, videojuegos, ilustraciones o incluso canciones. Enseguida trataremos estas señales.

Mi propuesta se basa en la existencia, pues, de determinados factores que enlazan determinadas obras, cuyas conexiones apenas varían —*a priori*— si estas obras tienen un soporte u otro (es decir, si se trata de un libro o de un videojuego). Se organiza así un sistema de elementos dispares, en línea con lo que Even-Zohar describió como *sistema* (1979: 288). Aún más, la presente propuesta encaja, sobre todo, con la perspectiva diacrónica —polisistema— del mencionado autor israelí, en tanto que se plantea como una opción abierta, a la que puede afectar el paso del tiempo, y cuyo núcleo se plantea como un todo compuesto por elementos no finitos, siempre teniendo en cuenta que “[t]he prevalent value judgments of any period are themselves an integral part of the objects to be observed” (Even-Zohar, 1979: 292).

En la Figura 1 muestro mi propuesta para la fantasía épica, cuyo núcleo está formado por las señales genéricas a las que me referí líneas atrás. En él se encuentran las obras que mejor representan esos elementos y que mejor representan los diversos matices del sistema, ya sea como *heroic fantasy*, *sword and sorcery* o *epic fantasy*. En un círculo discontinuo sitúo la fantasía épica más clásica, que dejó paso —como apuntaban Palmer-

¹³ Para Attebery (1992: 7), “[f]antasy literature is full of ‘loaded’ images, concrete emblems of problematic or valuable psychological and social phenomena. The combination of such images into a narrative order is an attempt to achieve iconic representation, so that the narrative can, like the city map, give us new insight into the phenomena it makes reference to”.

Patel o Trębicki— a un momento cronológico más actual, en el que las obras de fantasía épica han subvertido, eliminado o modificado las características iniciales en busca de un estilo propio. Esto ha desembocado en nuevos puntos comunes entre ellas: la permanencia del héroe, aunque ya no sea el mismo (ni tiene por qué ser hombre); el uso del mito, que va más allá de la voz poética para cumplir funciones más racionales y descriptivas como elemento narrativo con diversas funciones identificables (desde la descripción del mundo ficticio hasta la caracterización de personajes); o el mantenimiento del mundo secundario, cuya construcción y diseño se ha fortalecido hasta volverse punto esencial en las narraciones del género. La orientación general es la de una perspectiva más racional, una moralidad actualizada y, pese al discurrir de los tiempos, el mantenimiento de la voz mítica como guía de la fantasía épica. Enseguida profundizaré en todo ello.

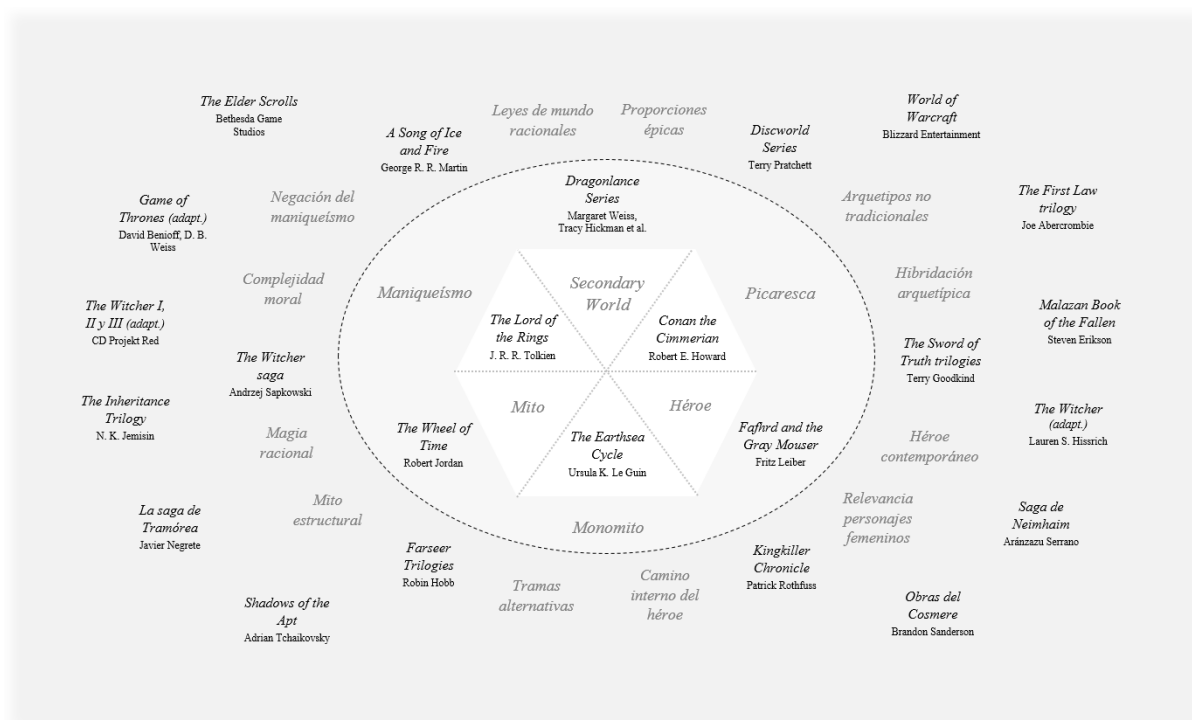


Figura 1. Propuesta terminológica multimodal para la fantasía épica contemporánea.
Señales genéricas.

Además, y al tratarse de una propuesta multimodal, se han incluido narrativas procedentes de soportes no literarios, como los videojuegos *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment) y *The Elder Scrolls* (Bethesda), así como las adaptaciones televisivas *Game of Thrones* (HBO) y *The Witcher* (Netflix). La relación entre estas narraciones y la fantasía épica viene dada por las señales genéricas que cohesionan el sistema estructural que es este género multimodal. A continuación, definiré con brevedad estas señales y su comportamiento en sendos momentos cronológicos, así como algunas de sus evoluciones, con especial atención a las novedades incluidas por las nuevas narrativas del género.

3.1. El mito como tradición, núcleo y *quest*

La presencia del mito en el género es, en primer lugar, rastro de las formas literarias tradicionales creadas por las antiguas sociedades cientos de años atrás. En estas historias —formadas por héroes y dioses en los que ya no creemos, como apunta Leeming (2014: 1)—, se encuentran las justificaciones que antaño se daba a diversos fenómenos, “desde el surgimiento del mundo —los mitos de la creación— hasta la explicación sagrada o simbólica de determinados lugares u objetos” (Castro Balbuena, 2020: 104). De hecho, estos relatos pueden entenderse no solo como la explicación de un pueblo primitivo, sino como *contenedores culturales* de esa sociedad (¿cómo vivían?, ¿cómo pensaban?). Estos relatos —al ser *mythos* y *logos* compatibles entre sí (García Gual, 2014: 30)— aportan una visión extra a los hechos objetivos y fehacientes de la propia Historia. Ante la imposibilidad de responder empíricamente a fenómenos abstractos como la muerte o las leyes físicas, estos pueblos primitivos formaron un ente superior que recibía los principios morales de su sociedad¹⁴.

La naturaleza definitoria del mito lo convierte en una herramienta descriptiva para el autor de fantasía épica, que necesita hacer comprensible un mundo ficticio que hasta el momento de ser narrado solo existe en su mente. Al escoger esta opción se aleja del frío lenguaje científico para optar por la *voz épica*, basada en la función poética del lenguaje y en sus aspectos no fónicos, como la relación entre significante y significado, de los que habla Genette (1970: 56). Esta voz épica es requisito *sine qua non* de todo relato mítico, como señala Lisa Goldstein (2001: 190). Mediante ella, los sistemas míticos otorgan un trasfondo de tradición a la historia narrada, es decir, dan forma a los “secondary worlds by giving them a history and context for events, through legends and stories of origins that provide backstories for the current events and settings of a world” (Wolf, 2012: 187).

Para cumplir esta función como contextualizador de la obra, el mito trasciende la voz épica para conformar una herramienta textual en lo que Castro Balbuena ha llamado *mito nuclear* (2020: 126-140). En resumen, el mito nuclear es una historia —por lo general, breve— en la que aparecen elementos cruciales de la narración principal con la intención de introducirlos al lector, condicionar el desarrollo del relato o ampliar alguno de sus aspectos principales. Más adelante, la propia narración puede aportar ampliaciones o revisiones de ese mito nuclear, lo que dicho autor denomina *resonancias*. Otra de las características de esta estructura es su particular uso de la voz épica, que supone “el establecimiento de un lenguaje literario particular dentro del lenguaje literario general, que se establece en el conjunto del relato con la función de exponer un mensaje de una determinada manera, la cual no puede imitar ese lenguaje literario general” (Castro Balbuena, 2020: 127-128), como sucede en la manera de relacionarse entre lenguaje

¹⁴ En este sentido, y sobre la relación entre las divinidades Zeus y Hera, dice Leeming (2014: 87): “Their relationship is a human relationship, their family is a reflection of our families, their hierarchies mirror ours. The gods are also personifications of aspects of nature and of human nature—the sun, the winds, impatience, love”.

natural y lenguaje literario¹⁵. Un ejemplo de mito nuclear muy evidente es el que condiciona *El señor de los anillos*, de Tolkien, un poema que presenta los elementos principales para situar al lector en la Tierra Media (cursivas):

Three *Rings* for the *Elven-kings under the sky*,
Seven for the *Dwarf-lords in their halls of stone*,
Nine for *Mortal Men doomed to die*,
One for the *Dark Lord* on his *dark throne*
In the Land of Mordor where the Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them
In the Land of Mordor where the Shadows lie (Tolkien, 1954 [1991]: 1).

Desde la publicación de la obra de Tolkien, han surgido otras narraciones cuyo uso del mito nuclear es distinto. Por ejemplo, varía el tono de la voz épica, mantenida incluso en el cambio del verso por la prosa. O la posición dentro del texto, pues el mito nuclear puede aparecer al inicio, como ocurre en la obra de Tolkien; *in medias res*, como en la saga de George R. R. Martin; o como un relato diseminado a lo largo de la obra con pequeñas narraciones, tal y como reflejan las novelas de Patrick Rothfuss. También son distintos los elementos que se presentan al lector, que hacen hincapié en el desarrollo de los personajes, la contextualización del mundo ficticio o ambos aspectos a un mismo tiempo. En otras narrativas, la voz épica gana protagonismo al mantener el verso, como ocurre en las canciones “The Lord of the Rings”, de Blind Guardian, que adapta el mito nuclear analizado unas líneas atrás, o “Edema Ruh”, de Nightwish, la cual recoge el espíritu de los músicos itinerantes que recorren la saga *Kingkiller Chronicle*, de Patrick Rothfuss.

En otras de estas narrativas —especialmente los videojuegos de tipo MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role-playing Game*), como *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment) o *The Elder Scrolls* (Bethesda)—, el mito recibe la responsabilidad narrativa y descriptiva del mundo ficticio. En estos casos aparece en forma de *quest* (misión) que el jugador debe realizar con fines sistemáticos —para recibir experiencia y oro— y fines narrativos, “pues si decidimos no ignorar el texto de estas misiones obtendremos una inmersión satisfactoria” (Castro Balbuena, 2015: s. p.). La principal característica de esta nueva forma de experimentar los mitos radica, según Krzywinska (2008: 126), en que “we choose as consumers to inhabit the gameworld and understand, through a range of framing signifying factors, that this is a fantasy world designed for our entertainment rather than to be understood as a reality”.

¹⁵ “El lenguaje literario tiene un sistema propio, que se puede considerar derivado del sistema del lenguaje no literario, entendiendo por tal el lenguaje natural que no se ha proyectado en la modelización secundaria que da lugar al lenguaje literario” (Albaladejo, 2013: 8).



Figura 2. En *World of Warcraft*, el jugador —a través de su avatar (figura central)— recibe una de sus primeras misiones (bloque de texto a la izquierda), donde se narra el contexto que sirve como descripción histórico-espacial y mítica, para después indicarse los objetivos que deben cumplirse para recibir una recompensa.

Héroes y mundo secundario actúan como ejes temáticos de todos estos mitos, al tiempo que acompañan al mito como señales genéricas de la fantasía épica. De ellos se discutirá a continuación.

3.2. El mundo secundario, mítico-racional y panorámico

El mundo ficticio nace impregnado de esa tradición mítica a la que me he referido antes. En numerosas ocasiones se ha denominado *Secondary World*, como se bautizó a partir de las ideas de Tolkien sobre el credo secundario (Butler, 2013: 107). Pese a lo que pudiera parecer por el nombre del género (*fantasía*), lo cierto es que este mundo ficticio se forma a partir de unos principios puramente racionales: la realidad intratextual —ese mundo ficticio o *Secondary World*— se relaciona con la realidad extratextual —nuestra realidad— mediante procesos de mimesis y ficcionalidad. En otras palabras, “el mundo ficcional se sirve de determinados modelos y estructuras de la realidad extratextual para transmitir una pátina de posibilidad” (Castro Balbuena, 2019: 191) con el objetivo de que el lector crea en ello como posible.

Este mundo ficticio se construye a través del *Mythmaking* o *Worldbuilding*, cuyos estudios —en inicio, sobre la obra de Tolkien— ganaron relevancia sobre todo en la década de los 60, abanderados por Douglas A. Anderson, John Rateliff o Christina Scull. Desde esa época, “fictional worlds were studied from a philosophical point of view, using

‘possible worlds’ theory and modal logic, which consider the ontological status of fictional worlds, the nature of their functioning, and their relationship with the actual world” (Wolf, 2012: 7). De acuerdo con la cronología del propio Wolf sobre los primeros mundos ficticios, estos pueden rastrearse hasta la literatura del siglo IX a. C., si bien fue “durante la segunda mitad del siglo XX cuando hubo mayor intensidad” (Castro Balbuena, 2020: 140) en la creación de estos mundos. La influencia del mito y la presencia de estructuras semejantes suponen que el mundo ficticio cuente con su propia historia, y que en él se atisben religiones u otras expresiones culturales de la sociedad (o sociedades) que en el relato aparezca. Así, estos mitos permiten al lector conocer determinados aspectos del mundo ficticio, mientras que debe imaginar lo que no se cuenta; esto es, la perspectiva mítica de construcción del mundo en fantasía épica supone una estrategia lectora —o lector implícito¹⁶— no definida, en la que el lector¹⁷ del libro interpreta, vive y cree en el mundo ficticio de una manera diferente. En palabras de Mark Wolf (2012: 55), “each time we read the book we fill in the gaps differently, creating a new experience of the world even though the book itself has not changed, but rather because the reader has changed since his or her last reading”.

Dos rasgos caracterizan estos mundos ficticios: la epicidad y la grandiosidad. La épica aparece, por un lado —y como veremos enseguida—, por el protagonismo de los *héroes* heredado de los poemas épicos del pasado (Stableford, 2005: 130), pero también por la presencia principal, secundaria o accesorio de *lo bélico*, ingrediente esencial de las aventuras y que supone una conexión de la fantasía épica con lo medieval¹⁸. Como escenario de numerosas aventuras y misiones de sus héroes, el mundo ficticio se ve condicionado por lo bélico, en tanto que “[n]ingún tipo de aventura es tan común o está tan representado en el modo heroico antiguo como la defensa de una plaza atacada por los enemigos” (García Gual, 2003: 70). En cuanto a la grandiosidad, surge por la fijación de un mundo nuevo usualmente a través de los mapas que incluyen las novelas de fantasía épica, así como por los aspectos de ese mundo mostrados a través de la narración y el *Worldbuilding*, es decir, “the elements enfolding someone’s life (culture, nature, philosophical worldviews, places, customs, events, and so forth)” (Wolf, 2012: 25).

Entre los mundos secundarios de fantasía épica cabe destacar la complejidad poética, las traiciones entre dioses y las guerras antiguas de la Tierra Media de Tolkien, pasando por las tierras repletas de conflictos bélicos propias de las novelas de Joe Abercrombie,

¹⁶ Valles Calatrava (2008: 238) define al lector implícito como “instancia extratextual, más o menos manifestada, que representa una determinada estrategia de lectura textualmente generada y requerida”.

¹⁷ Debe entenderse este lector como la persona de carne y hueso que lee el libro, o como a dicho individuo se refiere Valles Calatrava (2002: 424), “el destinatario de la comunicación narrativa y correlato del autor”.

¹⁸ La fantasía épica está emparentada con la obra artúrica mediante la relación entre los relatos del rey Arturo y *El señor de los anillos*, de Tolkien, señalada por García Gual (2003: 232), pese a la base histórica y más o menos real que tiene la primera frente a la segunda, del todo ficticia. Además, pervive en el género un sentimiento atávico, por el que los tiempos pasados (no solo medievales) suponen “a wonderful alternative to the real world, an alternative that must be fantastic since the very fact of history demonstrates that Western Civilization could not fix itself at the year 1400” (Rabkin, 1979: 9), en referencia a la inseguridad que la Humanidad vivió durante la época de Guerra Fría.

los mundos interrelacionados del Cosmere ideados por Brandon Sanderson, hasta las inabarcables tierras de Tamriel, escenario de la saga de videojuegos *The Elder Scrolls* (Bethesda). En este último caso, el jugador interviene directamente en la historia ficticia, y, además, puede adoptar una faceta distinta, la de modificador o *modder*, capaz de cambiar el aspecto del videojuego o el texto contenido en él para sí mismo y también para otros jugadores, lo que lo acerca a la figura autoral y a lo que se ha denominado *prosumidor*¹⁹. De hecho, el *modder* ha desempeñado “an important role in shaping not just the direction of the Elder Scrolls series, but also Bethesda’s development, distribution, recruitment and public relations strategies over the past 20 years” (Gallagher *et al.*, 2017: 32-33). Existe cierto parentesco —por la capacidad de plasmar libremente una representación de lo narrado/diseñado por otra figura autoral— entre el *modder* y los ilustradores oficiales (elegidos por autor o editorial) como de *fanarts*, es decir, representaciones elaboradas por la comunidad lectora (o jugadora). Se trata así de un flujo de consumidores (de narraciones, ilustraciones, videojuegos...) de un soporte a otro, siempre en busca del entretenimiento o información que desean, lo que se ha denominado cultura convergente, según Jenkins (2006).

Como se muestra en los siguientes ejemplos (figuras 3 y 4), la representación del mundo fantástico-épico suele estar ligada a panorámicas protagonizadas por la enormidad del paisaje, su belleza y —a partes iguales— las semejanzas y diferencias respecto de la realidad extratextual.

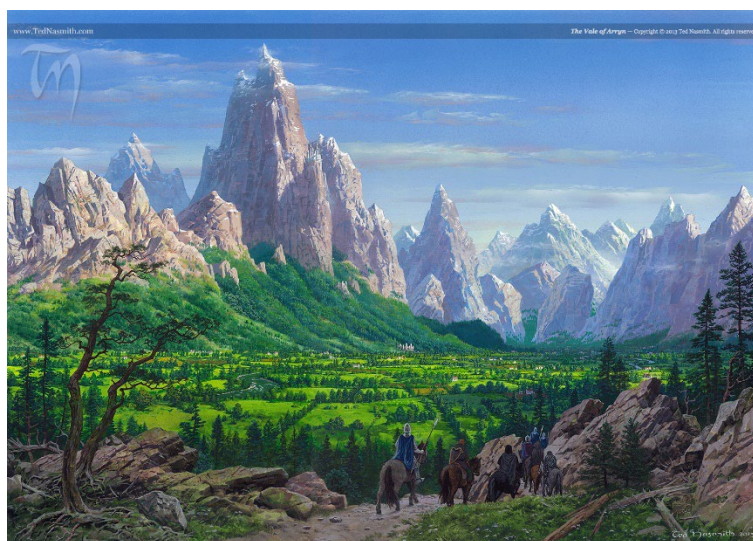


Figura 3. *The Vale of Arryn*, obra de Ted Nasmith que plasma la región homónima descrita en la saga *Canción de hielo y fuego*, de George R. R. Martin. Nasmith es uno de los ilustradores de la saga más conocidos, junto al francés Simonetti y al español Corominas.

¹⁹ Según Sánchez Carrero y Caldero Pedreira (2016: 89), el prosumidor es “aquella persona que desarrolla una doble acción de cara a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Estas acciones son la del productor y la del consumidor de contenidos”.



Figura 4. Panorámica de Solitude (o Haafingar), una de las nueve grandes ciudades de la provincia de Skyrim, en Tamriel, el mundo ficticio de los videojuegos *The Elder Scrolls* (Bethesda).

Quizá los lectores de este estudio hayan percibido una de las semejanzas entre estas ilustraciones, además de las ya señaladas: los jinetes que aparecen en ambas imágenes. En ambas existe un común denominador aparte del espacio, la presencia de los personajes que pueblan y dan vida a estos lugares. Y esto nos lleva directamente a la tercera señal genérica de la fantasía épica contemporánea: los héroes.

3.3. Héroes y heroínas: personajes como humanos, humanos como personajes

Como se ha mencionado anteriormente, la vinculación entre mito y fantasía épica provoca el protagonismo del héroe en estas narraciones. La noción de *héroe* corresponde a la configuración arquetípica del personaje, concepto planteado en la década de los 50 para referirse al individuo como un conjunto de ideas que dan forma a sus pensamientos y acciones (Jung, 2010[1954]: 4). Este concepto creció en importancia desde entonces, no solo en el plano de la psicología —donde Jung identificó arquetipos como la Madre o, en cierto, el del *trickster*—, sino también en otras áreas cercanas a la literatura, con la inclusión de arquetipos como el del Viejo Sabio —“whose words assist the hero through the trials and terrors of the weird adventure” (Campbell, 1993 [1949]: 9)— o el del Niño —quien debe usar “his miraculous survival skills (or develop them) in order to overcome difficulties and to triumph over his enemies” (Bassil-Morozow, 2018: 30)—. El propio arquetipo de *héroe* se ha formado a través de un vasto corpus mítico y cultural que lo relacionan con “dragon-slaying, maiden-saving and magical transformations” (Bassil-Morozow, 2018: 32). El concepto de arquetipo cuenta en la actualidad con vigencia en su propia área natal, la psicología, con diversas redefiniciones y discusiones biológicas (i. e.

Hogenson, 2019: 686), e incluso puede hablarse de *crítica del arquetipo* (*archetypal criticism*), área centrada en el estudio de “story patterns and symbolic associations at least from other texts we have read” (al-Jaf, 2017: 691).

El papel del héroe en este género se ha definido a partir de su misión: salvar el mundo (Ramaswamy, 2014: 47). Este objetivo, sobre todo en los casos más cercanos al núcleo de la fantasía épica, era posible solo mediante el maniqueísmo entre Bien y Mal, herencia clásica transmitida por aquellos relatos en los que el héroe antiguo abanderaba lo moralmente aceptable, “midway between an ordinary man and a god” (Trocha, 2013: 83). Este personaje símbolo de perfección condicionaría el desarrollo de tramas con una estructura reconocible, estudiada en profundidad, a la que Joseph Campbell bautizó como *monomito*. Dicha estructura supone la ruptura del héroe con su normalidad, pues debe marchar para proteger a los suyos y destruir el mal. En el trayecto aprenderá lo necesario para cumplir su objetivo, con la intercesión de otros personajes arquetípicos como el Viejo Sabio (Campbell, 1993 [1949]: 9).

Aunque de tradición masculina²⁰, en la fantasía épica actual el protagonista puede ser también mujer, esto es, una *heroína*. Algunos teóricos hablan todavía de *mujeres masculinas* debido a su caracterización²¹; sin embargo, se busca empoderar a estos personajes mediante “subversing and empowering aspects” (Brown, 2011: 21) como el maquillaje o la cirugía estética. Las heroínas protagonizan novelas como *La mejor venganza*, de Joe Abercrombie (2009), y forman parte esencial de otras sagas como *Canción de hielo y fuego* (George R. R. Martin), *Malaz: El libro de los caídos* (Steven Erikson), o *La saga de Neimhaim* (Aránzazu Serrano).

Otra de las características principales del héroe —que conserva ciertos atributos de su contraparte clásica, como la muerte²²— es su moral. El alejamiento del héroe de lo divino ha propiciado intentos de definición como el concepto de *antihéroe*, aunque haya sido interpretado como “superfluo y tendencioso y podemos arreglarnos perfectamente con el de héroe” (González Escribano, 1981: 377). La distancia inexistente entre ambos conceptos se ve subrayada por Quiceno Vélez (2010: 45), quien sostiene que “cualquiera puede ser un héroe. Esa es justamente la condición para que existan los antihéroes, que no sea necesario ser hijo de un dios”. Este héroe mundano y al mismo tiempo capaz de realizar grandes hazañas puede definirse como tal aceptando que “pueda reunir una

²⁰ La presencia mayoritaria del héroe varón se ha justificado por Philippe Sellier (1992: 564) “by the physical superiority of men, the social position of women until recent times, and by motherhood”.

²¹ Entre los rasgos de la mujer masculina encontramos “armour, short or shoulder-length hair, the capacity for violence, ownership and proficiency with weapons, and mastery of the self and others” (Evans, 2018: 15).

²² Me refiero tanto a una muerte figurada —el momento en que el personaje evoluciona o cambia su personalidad drásticamente—, como la que sufre Monza Murcatto al ser despeñada por un barranco y perder su belleza (rasgo inicial) y habilidad con las armas, así como una muerte literal, que resulta más sencilla de implementar de forma creíble en la narración cuanto más humano sea el héroe. En este sentido, dice Miller (2000: 123) sobre el héroe que, debido a “his extraordinary prowess, his exceptional physical qualities and manifest perfections, must make this no easy task”.

multitud variada y no limitada de valores morales e ideológicos, ya sean estos de carga positiva, negativa o neutra” (Castro Balbuena, 2020: 200).

Las habilidades de este nuevo héroe también han cambiado. Aparte de la fuerza bruta —la cual es de esperar en un relato cuya naturaleza está condicionada por lo bélico—, hace gala de otras capacidades, como la astucia o la inteligencia. En algunas de estas obras, el héroe se caracteriza por el sarcasmo, un sentido del humor extrapolable al resto de la narración en obras paródicas (aquellas que la teoría señala como *sword and sorcery*), con exponentes como Fritz Leiber (*Fafhrd y el Ratonero Gris*, 1970-1988) o Terry Pratchett (*La saga de Mundodisco*, 1983-2015). En este sentido destaca la fantasía *grimdark*²³, cuya acidez supone comportamientos irónicos y sarcásticos de sus personajes, con claros ejemplos como las sagas de Joe Abercrombie (i. e. *La primera ley*, 2006-2008) o Nicholas Eames (i. e. *Reyes de la tierra salvaje*, 2017).

Estas variaciones en el héroe se deben a la inclusión de arquetipos como el *trickster*, quien cumple sus objetivos mediante el engaño, la ilusión o el disfraz, y que se ha definido como una fuerza salvaje: “[H]e is never tamed, never domesticated, although he may appear to be so at times, usually as a part of a sly plan to gain something for himself” (Scheub, 2012: 34). Así, en fantasía épica contemporánea encontramos protagonistas no basados solo en lo marcial, como Kvothe, entre cuyas bazas se cuentan la inteligencia, el don de gentes y la habilidad musical. O Tyrion Lannister, quien se sirve de su lengua afilada (y el oro de su familia) para resolver los conflictos en que se ve envuelto.

La responsabilidad moral recae en el lector²⁴ al afrontar las decisiones del personaje en primera persona, como es el caso de los juegos de rol como *Dungeons and Dragons* (1974), en el que, a partir de unas reglas estructurales, se construye un juego complejo en el que “your time and imagination are about the only limiting factors” (Gygax y Arneson, 1974: 6). El jugador se sirve del mecanismo definido como *avatar*, “un cuerpo virtual creado por los usuarios para proyectar su identidad y acciones dentro del mundo [ficcional]” (Ducheneaut *et al.*, 2009: 1151). Este avatar funciona mediante normas y objetivos que guían el comportamiento del jugador con el mundo inventado, por lo que estos juegos suponen “interactuar con reglas reales mientras imaginamos un mundo ficcional” (Sánchez-Mesa Martínez, 2007: 18). Por otra parte, en los videojuegos la creación del avatar es más o menos libre: desde cero a partir de opciones predefinidas (i. e. *World of Warcraft*, Blizzard) hasta la interpretación de un personaje creado (i. e. *The Witcher*, CDProjekt RED). Así, los jugadores quedan inmersos en la realidad intratextual del juego, ya sea físico (juego de rol en el que varias personas interactúan alrededor de un tablero) o virtual (un constructo artificial de soporte informático, que puede servir como punto de encuentro con miles o millones de personas). En ambos casos, el jugador

²³ La fantasía *grimdark* intenta ser “a reaction against what is seen as a romanticized, even bowdlerized, version of the Middle Ages inspired in fantasy by the imitation of Tolkien’s work” (Young, 2015: 6).

²⁴ Como en los juegos de rol y los videojuegos mencionados hay un alto contenido textual, cuya importancia es prioritaria, se ha optado aquí por hablar del jugador en su faceta de lector, aunque ha de tenerse en cuenta que no es un lector como tal, pues —en estos juegos— debe atender a otros muchos elementos semióticos y pragmáticos.

sigue las pautas dejadas por el creador / desarrollador, si bien en algunos casos encuentra opciones para vivirla según su albedrío, como la narración no lineal. Es el caso de los videojuegos *The Witcher I, II y III* (CDProjekt RED) —adaptaciones de la obra literaria homónima del polaco Andrzej Sapkowski—, cuyos diálogos condicionan la narración, rasgo heredado del *hipertexto*, una “forma prototípica de textualidad interactiva” (Sánchez-Mesa Martínez, 2007: 16).

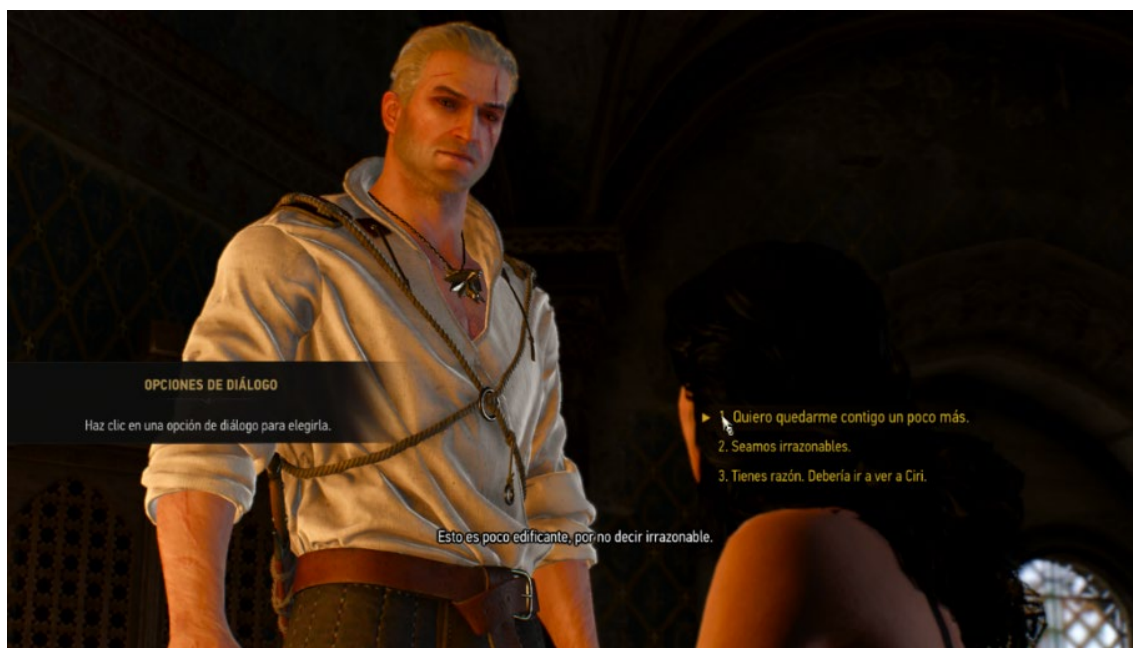


Figura 1. Instantánea de un diálogo de *The Witcher III: Wild Hunt* (CDProjekt RED), en el que el jugador, mediante el personaje Geralt de Rivia, debe escoger una opción para proseguir el juego.

4. CONCLUSIONES

Un género multimodal consiste en un conjunto de agujas que, pese a ser de forma distinta, están enhebradas entre sí por un hilo común. En fantasía épica encontramos tres hilos: mito, héroes y mundo secundario. En los debates terminológicos para definir esta literatura —¿fantasía heroica?, ¿épica?, ¿de aventuras?, ¿de espada y brujería?—, estos puntos comunes se repetían con insistencia. Y en nuestro tiempo la cohesión entre ellos se extiende a esas agujas distintas que son los soportes no literarios. Las diferencias estructurales e intencionales entre un libro, un juego de rol, una canción o un videojuego son muy numerosas, pero en lo que aquí nos ocupa —lo narrativo— las similitudes también son evidentes. Gracias a la vía de la adaptación, lo multimedia se muestra como receptor excelente de las historias narradas en otro soporte. Sin embargo, entre los ejemplos presentados (sobre todo, en el campo del videojuego) se encuentran casos en los que estas obras nacieron de forma independiente. Y, de haber adaptación, ha sido a la

inversa, lo que permite encontrar, por ejemplo, obras literarias ambientadas en los mundos de *World of Warcraft* o *The Elder Scrolls*.

Con la propuesta de este artículo, lejos de buscar “buenos” o “malos” ejemplos literarios, se aúnan obras emparentadas por señales genéricas, que aportan al género significado (*valor unitario*) y cohesión entre sus elementos. Según lo expuesto, la fantasía épica es un relato ficticio con un claro componente sobrenatural, mítico y / o del folclore tradicional, relato construido según unos principios de verosimilitud, y en el que unos héroes —o personajes con cometidos o características heroicos— se enfrentarán a un mundo violento y plausible. Es un género que se reinventa a sí mismo, como hemos visto al diferenciar las dos etapas señaladas por la bibliografía: el momento clásico durante el que se sentaron las bases del género, y el momento contemporáneo, donde dichas bases (junto a otras) aparecen evolucionadas o subvertidas. La idiosincrasia de los soportes multimedia implica que las señales genéricas aparezcan en ellos de modo único: el mito, a través de píldoras informativas, pieza clave de la narración; el mundo ficticio abandona la descripción literaria para aprovechar los límites del diseño gráfico, la ilustración y la programación; y los protagonistas dejan paso al lector, quien debe interpretarlos y dirigir sus pasos a través de decisiones ya tomadas. Este último caso —el menos novedoso por provenir del hipertexto— incluye un matiz distinto: el jugador, como protagonista directo, otorga la moralidad deseada al personaje. Desde mi punto de vista, el videojuego —como los juegos de rol— sirve en este caso como catalizador de nuevas narrativas. El lector podrá construir la historia de su avatar (no la del mundo) a partir de las interacciones con otros avatares y de su movimiento por el mundo ficticio. Las consecuencias de este intercambio de roles —lector por autor— quedan aún por cuantificar.

Del mismo modo, se abre un amplio campo de estudio sobre fantasía épica contemporánea. La publicación de gran número de obras literarias en editoriales comerciales e independientes muestra su buena salud, así como el auge del género en los soportes multimedia. La adaptación es el primer puente entre lo literario y lo audiovisual, pero debe analizarse si a través de esa relación pueden establecerse vínculos distintos con otras consecuencias. Lo importante es asentar la relación entre ambos mundos como un sistema cohesionado, con un significado común extensible a otras narrativas, como los videojuegos, la música o la ilustración. Parafraseando de nuevo a Tolkien, un género multimodal de elementos enlazados por *un significado para dominarlos a todos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, E. (2017). “Multimodality”. En *The Oxford Handbook of Language and Society*, Ofelia García, Nelson Flores & Massimiliano Spotti (eds.), 451-472. New York: Oxford University Press.

- AL-JAF, A. I. (2017). "Significance of Archetypes in Literature with Reference to Literary Criticism". *Lark Journal for Philosophy, Linguistics and Social Sciences* 26.1, 689-695. Disponible en: <https://www.iasj.net/iasj/article/144922> [22/09/2021].
- ALBALADEJO, T. (2013). "Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario". *Tonos Digital* 25, 1-21. Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/974/> [18/11/2021].
- ATTEBERY, B. (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- ____ (2018). "Introduction: Epic Fantasy". *Journal of the Fantastic in the Arts* 29.1, 1-4.
- BASSIL-MOROZOW, H. (2018). *Jungian Theory for Storytellers*. London: Routledge.
- BERMÚDEZ MONTOYA, D. Y VÁSQUEZ-ARIAS, M. (2018). "Modelos para el diseño de experiencias transmedia en entornos educativos. Exploraciones en torno a *The Walking Dead*, *La Odisea* y *Tom Sawyer*". *Revista Mediterránea de Comunicación* 9.1, 197-216. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/145237815.pdf> [29/06/2022].
- BROWN, J. A. (2011). *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- BUTLER, C. (2013). "Tolkien and Worldbuilding". En *J. R. R. Tolkien (New Casebooks)*, Peter Hunt (ed.), 106-120. New York: Palgrave Macmillan.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- CAMPBELL, J. (1993 [1949]). *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press.
- CASTRO BALBUENA, A. (2015). "El videojuego como nuevo producto narrativo: la hipertextualidad en World of Warcraft". *Tonos Digital* 28, 1-15. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum28/secciones/tintero-1--castro_videojuego.htm [20/11/2021]
- ____ (2019). "La realidad extratextual como modelo de referencia para la creación de mundos ficcionales. *El Señor de los Anillos y Madame Bovary*". *452° F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 20, 187-204. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21951> [18/11/2021].
- ____ (2020). *Personajes, espacio y construcción del mundo en la fantasía épica. Un caso español: La saga de Tramórea, de Javier Negrete*. Tesis doctoral: Universidad de Almería. Disponible en: <http://repositorio.ual.es/handle/10835/10875> [08/09/2021].
- CLUTE, J. (1999a). "Heroic Fantasy". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 464. London: Orbit Books.
- ____ (1999b). "High Fantasy". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 466. London: Orbit Books.
- ____ (1999c). "Picaresque". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 759-760. London: Orbit Books.

- CLUTE, J. & GRANT, J. (1999). "Fantasyland". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 341. London: Orbit Books.
- CLUTE, J.; LANGFORD, D. & KAVENEY, R. (1999). "Sword and Sorcery". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 915-916. London: Orbit Books.
- CLUTE, J. & KAVENEY, R. (1999). "Adventurer Fantasy". En *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute & John Grant (eds.), 7. London: Orbit Books.
- COHEN, R. (1986). "History and Genre". *New Literary History* 17.2, 203-218.
- COSERIU, E. (1977 [1981]). *Principios de semántica estructural. Segunda edición*. Madrid: Gredos.
- DUCHENEAUT, N.; WEN, M.-H.; YEE, N. & GREG, W. (2009). "Body and Mind: A Study of Avatar Personalization in Three Virtual Worlds". *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1151-1160. Disponible en: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/1518701.1518877> [20/11/2021].
- ELLIOT, K. (2010). "Adaptation". En *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.), n. p. London: Routledge.
- EVANS, T. (2018). "Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in 'A Song of Ice and Fire' and 'Game of Thrones'". *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies* 5.1, 14-27.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979). "Polysystem Theory". *Poetics Today* 1.1/2, 287-310.
- GALLAGHER, R.; JONG, C. & SINERVO, K. A. (2017). "Who Wrote the Elder Scrolls?: Modders, Developers, and the Mythology of Bethesda Softworks". *Loading* 10.16, 32-52. Disponible en: <https://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/169/205> [19/11/2021].
- GARCÍA GUAL, C. (2003). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2014). *Historia mínima de la mitología. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental*. Madrid: Turner Libros.
- GENETTE, G. (1970). "Lenguaje poético, poética del lenguaje". En *Estructuralismo y literatura*, José Sazbón (comp.), 53-80. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- GOLDSTEIN, L. (2001). "The Mythmaker". En *Meditations on Middle-earth*, Karen Haber (ed.), 185-198. London: Simon & Schuster UK.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, J. L. (1981). "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 31-32, 367-408.
- GRISHAKOVA, M. & RYAN, M.-L. (2010). "Editors' preface". En *Intermediality and Storytelling*, Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan (eds.), 1-7. Berlin / New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- GYGAX, G. & ARNESON, D. (1974). *Dungeons and Dragons. Single Volume Edition*. Wisconsin: Tactical Study Rules.

- HOGENSON, G. B. (2019). "The controversy around the concept of archetypes". *Journal of Analytical Psychology* 64.5, 682-700.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture*. Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. G. (2010 [1954]). *Four Archetypes: (From Vol. 9, Part 1 of the Collected Works of C. G. Jung)*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- KLAstrup, L. & Tosca, S. (2014). "Game of Thrones: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming". En *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (eds.), 232-247. Lincoln: University of Nebraska Press.
- KRZYWINSKA, T. (2008). "World Creation and Lore: World of Warcraft as Rich Text". En *Digital culture, play, and identity: a World of Warcraft reader*, Hilde G. Corneliussen & Jill Walker Rettberg (eds.), 123-141. Cambridge: MIT Press.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- LEEMING, D. A. (2014). *The World of Myth (an anthology)*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (2022). "Preliminares de una historia: hacia una caracterización taxonómica específica de la fantasía épica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 557-573. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29509> [13/01/2022].
- MENDLESOHN, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- MILLER, D. A. (2000). *The Epic Hero*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- OLIVER, M. (2018). "'The Riotous Conflagration of Beauteous Language': Flowery Style, Defamiliarization, and Empathic Imagination in Epic Fantasy". *Journal of the Fantastic in the Arts* 29.3, 355-379.
- PALMER-PATEL, C. (2020). *The Shape of Fantasy. Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy*. New York: Routledge.
- ____ (2020b). "The Shape of a Hero's Soul. Exploring the Paradox of Fate and Free Will in 'The Curse of Chalion' and 'Paladin of Souls'". En *Biology and Manners: Essays on the Worlds and Works of Lois McMaster Bujold*, Regina Yung Lee & Una McCormack (eds.), 97-112. Liverpool: Liverpool University Press.
- QUICENO VÉLEZ, A. M. (2010). "De Barthes al Chapulín Colorado. Una lectura de héroes y antihéroes como configuraciones míticas". Trabajo de grado: Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5525> [24/09/2021].
- RABKIN, E. (1979). *Fantastic Worlds: Myths, Tales, and Stories*. New York: Oxford University Press.
- RAMASWAMY, S. (2014). "Archetypes in fantasy fiction: A study of J. R. R. Tolkien and J. K. Rowling". *Language in India* 14.1, 402-670.

- SÁNCHEZ CARRERO, J. Y CALDEIRO PEREIRA, M. C. (2016). “El prosumidor”. *Aularia* 5.1, 89-92. Disponible en: http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/11541/El_prosumidor.pdf?sequence=1 [29/06/2022].
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (2007) “Los videojuegos. Consideraciones sobre las fronteras de la narrativa digital”. *Cuadernos de Literatura* 12.23, 13-26. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6538/5193> [20/11/2021].
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. Y BAETENS, J. (2017). “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*”. *Tropelías* 27, 6-27.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006 [1989]). *¿Qué es un género literario?*, Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza (trad.). Madrid: Akal Ediciones.
- SCHEUB, H. (2012). *Trickster and Hero*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- SELLIER, P. (1992). “Heroism”. En *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, Pierre Brunel (ed.), 557-565. New York: Routledge.
- STABLEFORD, B. (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford: The Scarecrow Press.
- STRUGNELL, J. (1992). “Hammering the Demons: Sword, Sorcery and Contemporary Society”. En *Twentieth-Century Fantasists*, Kath Filmer (ed.), 172-182. London: Palgrave Macmillan.
- TOLKIEN, J. R. R. (1991 [1954]). *The Lord of the Rings. Part One: The Fellowship of the Ring*. London: HarperCollins Publishers.
- TREBICKI, G. (2015). *Worlds So Strange and Diverse: Towards a Genological Taxonomy of Non-mimetic Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- TROCHA, B. (2013). “The Loneliness of the Greek Hero”. En *In the Mirror of the Past: Of Fantasy and History*, Bogdan Trocha, Aleksander Rzyman & Tomasz Ratajczak (eds.), 83-104. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- ____ (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- WARD, A. M. (2011). *Realising the Dream: The Story of Epic Fantasy*. Tesis de doctorado: Flinders University. Disponible en: <https://theses.flinders.edu.au/view/fbc25d30-7244-4f99-8a99-1e22051a1ab0/1> [13/10/2021].
- WOLF, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge.
- YOUNG, H. (2015). *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to A Game of Thrones*. New York: Cambria Press.
- ZIPFEL, F. (2014). “Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality”. En *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-

Laure Ryan & Jan-Noël Thon (eds.), 87-102. Lincoln: University of Nebraska Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 13/09/2022

DOLOR Y AUSENCIA EN LA POESÍA DE JOAN MARGARIT: *JOANA* (2002)

SORROW AND ABSENCE IN THE POETRY OF JOAN MARGARIT: *JOANA* (2002)

Diana CULLELL TEIXIDOR

Universidad de Liverpool

Diana.Cullell@liverpool.ac.uk

Resumen: La presencia del dolor es una constante a lo largo de la obra de Joan Margarit, aunque se manifiesta de manera especial en *Joana* (2002), la obra en la que el poeta plasmó los últimos días de vida, la agonía y la muerte de su hija Joana. Este artículo analizará el dolor y la ausencia en este poemario a partir de los Estudios del Afecto y las Emociones en perspectiva cognitiva, y tratará las emociones de manera no solo temática sino también cognitiva. El artículo cerrará con unas reflexiones sobre las dinámicas existentes entre escritura y emoción, y sobre el rol del dolor —o del afecto, en su término más general— en la construcción de un discurso poético que reflexiona sobre la aflicción sin caer en el patetismo. El análisis se llevará a cabo con la intención de contribuir a los discretos, pero crecientes estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico.

Palabras clave: Joan Margarit. Poesía. *Joana*. Dolor. Estudios del afecto. Emociones cognitivas.

Abstract: Sorrow is a constant presence in the poetic work of Joan Margarit. This is particularly relevant in *Joana* (2002), a book on the last days of life, agony and death of his daughter Joana. This article will analyse sorrow—in the sense of grief—and absence in this poetry collection. It will make use of Affect Studies and Cognitive Theory of Emotions as its theoretical framework, and it will approach emotions thematically as well as cognitively. The article aims to analyse the existing dynamics between writing and emotion, as well as the role of sorrow—or affect, more generally—in the construction of a poetic discourse that manages to approach sorrow with a distinct lack of pathos. It also aims to contribute to the discrete but ever-growing Affect Studies in the Hispanic poetic field.

Keywords: Joan Margarit. Poetry. *Joana*. Sorrow. Affect Studies. Cognitive Theory of Emotions

El fallecimiento del poeta catalán Joan Margarit en enero del año 2021 y la aparición ya póstuma de su último poemario, *Animal de bosc* (2021), desató una plétora de artículos, obituarios y reseñas que se extendieron más allá del mundo hispánico (Jiménez Millán,

2021; Lluch, 2021; Néspolo, 2021; Panyella i Balcells, 2021; Puig Rovira, 2021). El tema común que unía a todas estas publicaciones era el dolor por la pérdida del poeta; sin embargo, pocas personas han tratado la cuestión del dolor y la pérdida con tanta sensibilidad y aplomo como el propio Margarit. La presencia del dolor privado e individual es una constante a lo largo de toda su obra, aunque se manifiesta de manera especial en *Joana* (2002), la obra que Margarit escribió entre octubre del año 2000 y septiembre del 2001 y en la que plasmó los últimos días de vida, la agonía y la muerte de su hija Joana¹. Es en este libro donde puede apreciarse la presencia encarnada y casi física del dolor, un sufrimiento que acompaña al yo lírico a cada paso durante los largos meses de enfermedad y el fallecimiento de la hija, siempre en soledad. *Joana* resulta un libro extremadamente duro de leer y quizás aún más difícil de analizar, pero en él probablemente se encuentran el Margarit más profundo y uno de los pilares de su poética: “[s]in la existencia de esta hija, gravemente deficiente a causa del síndrome de Rubinstein-Taybi, difícilmente el poeta habría ahondado de tal manera en su reflexión sobre el amor y el dolor, sobre la belleza y la soledad” (Díaz de Castro, 2021: 160).

Según el propio poeta, *Joana* nació de la necesidad de crear “un libro de poemas, de que en ningún momento se deslizara hacia el diario o hacia aquel género que se llamó ‘lamento’” (Margarit, 2014: 23). Como tal, *Joana* se presenta al lector a modo de crónica en clave poética, el día a día de un yo lírico que sabe que el fallecimiento de su hija se acerca inexorablemente y decide explorar el dolor y el sufrimiento en profunda soledad. Es precisamente esta intimidad y la manera en la que se gestiona la verdad del poeta y las sobrecogedoras emociones que se tratan en el poemario lo que se estudiará en las siguientes páginas². Para ello, se analizará el dolor desde el marco teórico de las teorías afectivas —en particular la representación del afecto o las emociones—³, haciendo uso de varias ideas dentro de los Estudios del Afecto y las Emociones Cognitivas. Este trabajo entenderá por afecto la definición que de él hace Donald R. Wehrs: “affect denotes sensations, intensities, valences, attunements, dissonances, and interior movements shaped by pressures, energies, and affiliations embedded within or made part of diverse forms of embodied human life” (Wehrs, 2017: 3). En cuanto al mapa de afectos, y particularmente el dolor entendido como la experiencia de una pérdida irrecuperable (Robinson, 2007: 13), se hará hincapié especialmente en las ideas de Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (2008), quien trata de

¹ La presencia de la figura de Joana en la poesía de Joan Margarit no es menos constante que la del dolor, si bien también alcanza un protagonismo sin igual en el poemario que se analiza aquí. La recurrencia de su personaje poético en obras anteriores y posteriores del autor no puede obviarse, y se remite al lector a otros poemas como “Tchaikovsky”, de *Aguafuertes* (Margarit, 2014: 209) o “Noche oscura en la calle Balmes”, de *Estación de Francia* (281-282).

² Cabe resaltar que el último poemario del autor, *Animal de bosc*, sería también muy apropiado para este tema. La limitación de espacio de este trabajo y los diferentes tipos de dolor que se exploran en *Animal de bosc* hace necesario relegar tal análisis a investigaciones futuras.

³ Para una interesante discusión sobre los términos *afecto* y *emoción*, entre los cuales el presente estudio no hará distinción, véase *Engaging the Emotions: Theoretical, Historical, and Cultural Framework* (Delgado, Fernández et al., 2016: 6).

manera amplia el dolor y la aflicción en numerosos de sus capítulos, usando como fuente su propia experiencia ante la pérdida de su madre⁴. Nussbaum afirma que las emociones:

[...] conforman el paisaje de nuestra vida mental y social. Como los “levantamientos geológicos” que un viajero puede descubrir en un paisaje donde hasta hace poco sólo se veía una llanura, imprimen a nuestras vidas un carácter irregular, incierto y proclive a los vaivenes (Nussbaum, 2008: 21).

Así, este artículo se acercará a las emociones en la poesía de Margarit con particular atención al tratamiento del dolor. Este se tratará no solo temáticamente sino también cognitiva y sociológicamente en cuanto al afecto que el dolor tiene también sobre el lector y la modificación de su perspectiva. Se analizarán igualmente los modos a través de los cuales el yo lírico presenta sus emociones ante el otro en el terreno íntimo e individual de los versos, empleando para ello algunas ideas de la Estética de la Recepción (Burke, 2010; Bermúdez, 2019; Miller, 2017). El artículo concluirá con unas reflexiones sobre las dinámicas existentes entre escritura y emoción, y sobre el rol del dolor —o del afecto, en su término más general— en la construcción de un discurso poético que reflexiona sobre la aflicción sin incurrir en el patetismo con la intención de contribuir a los discretos pero crecientes estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico (Labanyi, 2010; Delgado, Fernández *et al.*, 2016; Bermúdez, 2019; López Martín, 2019; Pons, 2021; Bru-Domínguez & Picornell, 2022).

Katarzyna Paszkiewicz afirma sobre las Teorías Afectivas:

Si bien la noción de afecto —que guarda relación con conceptos tan diversos como las pasiones, las sensaciones, los sentimientos y las emociones— ha sido un tema recurrente en la historia de la filosofía, recientemente asistimos a una creciente proliferación de trabajos académicos sobre el papel del afecto en los estudios sobre la cultura (2016).

Paszkiewicz se está refiriendo aquí al “giro afectivo” que puede observarse en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Según la estudiosa, su aparición ha generado “una rica constelación de perspectivas en diferentes ámbitos como la ontología, la ética, la estética o la política” (2016). De lo mismo se hacen eco también Whers y Blake en *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism* (2017: 1)⁵. Whers y Blake resaltan la importancia de la literatura para los estudios afectivos, ya que “[t]exts, especially literary texts, constitute a nexus of this integration because they externalize mental activity [...]. They thus elicit and explore ‘mind / body’ interactivity, sometimes in subtle and moving ways compelling to all who share in that interactivity, regardless of

⁴ Nussbaum entiende que las emociones “han de formar parte relevante del contenido de la filosofía moral” (Nussbaum, 2008: 22), y les da un gran peso en cuanto a la Ética. De nuevo, y por cuestiones de espacio, el presente artículo obviará dicho aspecto.

⁵ El trabajo de Whers y Blake (2017) resultará de gran utilidad para todo aquel interesado en una visión más amplia y general de las Teorías del Afecto. Consúltense para un trazado de toda su historia desde los clásicos hasta el presente, y para una amplia explicación de los cambios que la disciplina ha ido experimentando a lo largo de todo el siglo XX y XXI.

cultural and historical differences” (Wehrs, 2017: 2). En el contexto hispánico, resulta de particular interés el trabajo de Delgado, Fernández y Labanyi (2016), en el que las emociones se entienden como una forma de pensamiento y conocimiento y se examinan como prácticas culturales y sociales, no solo estados psicológicos (2016: 2-3). En cuando a las emociones y los Estudios Cognitivos, tanto Brook Miller (2017) como Martha Nussbaum hacen hincapié en sus vínculos de unión: “las emociones pueden, y deben, ser estudiadas por la psicología y que constituyen fenómenos de gran riqueza cognitiva” (Nussbaum, 2008: 118). Miller argumenta además que las teorías afectivas y los estudios cognitivos que tratan la literatura son lo suficientemente distintos como para subsumirse el uno al otro (2017: 113), y deben coordinarse como componentes de conocimiento y experiencia (114). Según Víctor Bermúdez, “[a] lo largo del pensamiento filosófico, la dicotomía histórica entre lo emocional y lo cognitivo [...] ha dificultado estimar la importancia que tienen las emociones en la generación de sentido”, pero le académico resalta también, haciéndose eco de otros críticos de la Teoría Afectiva, que no hay cognición sin emoción (Bermúdez, 2019: 146), y que las teorías afectivas tienen aún mucho terreno que recorrer.

En el prefacio a la versión en inglés de *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (2001), Nussbaum se plantea la siguiente cuestión: ¿qué son las emociones? A esta se suman otras preguntas: ¿son simplemente energías o impulsos animales, sin vínculo o conexión alguna con pensamientos? ¿O están estas imbuidas de inteligencia y discernimiento, y como tales pueden entenderse como una fuente de profunda conciencia y conocimiento? Si se trasladan estas cuestiones a *Joana*, podría decirse que en dicho poemario Margarit intenta construir las emociones como elementos que permiten a la voz poética gestionar el mundo a su alrededor y así, de alguna manera, entenderlo, como se mostrará en los análisis de las siguientes páginas. Se ha dicho de *Joana* que este es un libro que condensa el sentido más profundo de la poética de Margarit, y que además representa “un esfuerzo de escritura nacido para meditar, ordenar y configurar la verdad de una vida” (García Montero, 2020: 9). Resulta de interés para este trabajo poner énfasis en la noción de “verdad” en la poesía aquí estudiada, y también en la idea del poemario como proceso de orden y configuración de un mundo personal e individual a través de las emociones y los afectos. En su introducción a la edición de *Joana* de la Biblioteca Premios Cervantes, García Montero afirma que “la poesía es el lugar sagrado donde este poeta laico ha decidido no aceptar la mentira, no engañarse, no camuflarse entre engaños a la hora de mirar al presente, recordar lo pasado o hacerse ilusiones de futuro” (2020: 9). Este es un proceso, el de configurar su verdad, que puede asemejarse al impacto que las emociones tienen en el ser humano según Nussbaum:

la peculiar profundidad y el carácter potencialmente aterrador de las emociones humanas derivan de los pensamientos, especialmente complejos, que los humanos suelen concebir sobre su propia necesidad de objetos y sobre su control imperfecto de los mismos (2008: 37).

Así, en *Joana* Margarit construye paso a paso su verdad, a la manera de un buen arquitecto. Ejemplo de ello puede verse en el poema “Profesor Bonaventura Bassegoda”, un profesor universitario que empezaba todas sus clases recordando la muerte de una hija:

Le he recordado, alto y corpulento,
 procaz, sentimental. Por entonces, usted
 era una autoridad en Cimientos Profundos.
 Iniciaba las clases siempre así:
Señores, buenos días.
Hoy hace tantos años, tantos meses
y tantos días que murió mi hija.
 Y solía secarse alguna lágrima.
 Teníamos veinte años, más o menos,
 y el hombre corpulento que usted era
 llorando en plena clase,
 nunca nos hizo sonreír.
 ¿Cuánto hace ya que usted no cuenta el tiempo?
 He pensado en nosotros,
 hoy que soy una amarga sombra suya
 porque mi hija ahora hace dos meses,
 tres días y seis horas
 que tiene sus profundos cimientos en la muerte.

5 de agosto de 2001, a las 12 de la noche (Margarit, 2020a: 107)⁶.

El poema construye paso a paso la verdad —o realidad— del yo lírico a través del recuerdo de un antiguo profesor. La evocación del profesor y su pronunciamiento antes del inicio de cada clase —una aflicción entrevista y asumida como importante ya en la juventud—, es desdichadamente un dolor compartido por ambos en el presente, en el que la voz poética es ahora también una sombra. Margarit pondera la pérdida de una hija (o la de ambos) a través de la construcción de un recuerdo que le lleva al momento actual, y construye sus capas de dolor con los años, meses, días y horas que distan entre el fallecimiento y las 12 de la noche de ese 5 de agosto de 2001 en el que se encuentra escribiendo el poema. Y es en esta construcción, la construcción de su verdad y su aflicción a través del poema, donde la muerte presenta sus cimientos más profundos, en una representación tanto física como abstracta de la realidad del dolor. Según Nussbaum, “[e]l hecho de experimentar una emoción depende de cuáles sean las creencias de una persona, no de si las mismas son verdaderas o falsas” (2008: 69), y las emociones “son efectivamente un reconocimiento de nuestras necesidades y de nuestra falta de autosuficiencia” (44). La mencionada falta de autosuficiencia puede trazarse fácilmente en *Joana* al observar que la existencia de la voz poética está condicionada primero por la figura y después por la ausencia de Joana. La entidad del yo poético parece subordinarse

⁶ Los poemas de *Joana* citados en este artículo pertenecen a la edición de la obra publicada en la serie Biblioteca Premios Cervantes (Margarit, 2020a). A partir de aquí se indicarán únicamente las páginas entre paréntesis, y se citará la versión castellana del poema para facilitar la lectura.

a la hija o a su recuerdo y se imbuje plenamente en su relación, en la que no parece caber nadie más, ni tan siquiera el lector. Afirmaba Nussbaum en cuanto a la muerte de su propia madre que el dolor ante una pérdida similar “es evaluador y eudaimonista: no asevera únicamente ‘Betty Craven está muerta’. Resulta fundamental en el contenido proposicional a la enorme importancia de mi madre, tanto en sí misma como en cuanto elemento de mi vida” (62), algo que puede apreciarse en “Profesor Bonaventura Bassegoda” en cuanto a que la voz poética razona ahora su existencia según la relevancia de la propia hija.

Joana destaca en la obra de Margarit por la ausencia de segundas o terceras personas en el poemario, en el que mayoritariamente se puede observar al yo lírico en un diálogo íntimo con Joana o con la muerte personificada. Puede apreciarse en el libro cómo el yo poético privilegia los momentos en los que están solos él y Joana, en una unidad completa y autosuficiente. Son ejemplos de ello poemas como “Un cuento”, “Padre e hija”, o “Riera Pahissa”. Como se ha mencionado más arriba, el yo lírico se centra plenamente en la relación entre padre e hija, sin dar cabida a nadie más en un acto que puede considerarse egoísta. El poema “Padre e hija” presenta las figuras del padre y la hija aislados de todo y de todos, en el interior de una casa —por extensión también el interior de un poema— en el que parecen existir únicamente ellos dos:

Ante los ventanales que se abren al patio
él se dormía en la butaca,
junto al sofá donde ella descansaba.
El joven rostro
que la morfina había endurecido,
había ido dejando su sonrisa
en el ayer que guardan los retratos.
De noche la subía al dormitorio,
la acostaba y cerraba los postigos.

Se daba cuenta, ante el sofá sin nadie,
de que no le quedaban,
de que nunca le iban a quedar
suficientes recuerdos para fingir la vida (41).

La acción de cerrar los postigos en la composición enfatiza tanto el aislamiento de los dos personajes del mundo exterior como la soledad más absoluta, aunque debe reconocerse que tal aislamiento parece ser —al menos por parte del yo lírico— un acto voluntario que se vincula con el egoísmo ya mencionado y su deseo de permanecer a solas con la figura de Joana o su soledad. En el poema la soledad se agrava cuando el padre se retira después de acostar a la hija: en este momento se obliga a imaginar la vida sin ella —algo que ya prevé en un futuro no muy distante—, y a la soledad se une el sentimiento de impotencia ante algo imposible de contralar. La vida de la hija que se escapa entre sus dedos recuerda a una de las aserciones de Nussbaum sobre las emociones, cuando la filósofa constataba que “la mayor parte del tiempo las emociones nos vinculan a

elementos que consideramos importantes para nuestro bienestar, pero que no controlamos plenamente” (2008: 66). En el poema “Riera Pahissa” (28-33) se aprecian nuevamente los parámetros de la relación entre padre e hija. La intimidad de la composición es avasalladora, y las dos figuras parecen ser autosuficientes en su universo privado, no necesitar a nadie más. La apelación constante a una segunda persona del singular (“Te dejaba a la entrada de la escuela”) o las sonrisas dedicadas únicamente al yo lírico (“y, ya en la puerta, sin cruzar el muro, / te detenías para sonreírme”) son ejemplos que ayudan a calibrar la relación que comparten los personajes para el lector y entender algo mejor el dolor que se despliega en todo el poemario⁷. La felicidad que vivieron los dos juntos se resume en la inmovible confianza y camaradería entre ellos, en la imagen del saludo de la hija al padre mientras este espera dentro del coche a que ella se despidiera (“La palabra *feliz* viene a mi mente / desde aquellas mañanas que, en el coche, / me quedaba aguardando hasta que tú / me decías adiós con una mano”). La tercera estrofa de la composición es un intento de racionalizar la realidad, los sentimientos o la verdad: nada deja de ser verdadero por el simple hecho de que ella ya no esté. La realidad y la verdad del padre se construye alrededor la existencia de una hija que ha visto nacer y vivir, aunque su realidad de ahora le arroje a la soledad más dura: él solo frente a un muro tintado únicamente por la luz abstracta de una sonrisa, o por el recuerdo de una sonrisa. En este sentido, el poema muestra la noción de la pérdida —algo clave en la aflicción—, en el sentido de que esta “alude al valor de la persona que se ha ido o que ha muerto, pero también se refiere a la relación de esa persona con la perspectiva del que se duele” (Nussbaum, 2008: 54). *Joana* hace hincapié en la idea de la ausencia, refiriéndose a ella como el inmenso e intratable vacío que deja la muerte de la hija, así como el hueco más penetrante de la soledad —sin ser visto en términos absolutos de negatividad. El lector encuentra aquí una soledad que le permite a la voz poética gestionar sus emociones, llevar a cabo un proceso cognitivo, entender en la medida de lo posible los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor. El padre que ha aprendido a ser padre gracias a la hija rechaza dejar de serlo por haberla perdido (“Aquella fe, ¿hoy debo abandonarla / sólo porque dejó de ser verdad? / ¿No podré estar contigo sólo porque no estés?”) y es precisamente el dolor de su ausencia que le ayuda a razonar su identidad, recordando que “las emociones no encarnan simplemente formas de percibir un objeto, sino creencias, a menudo muy complejas, acerca del mismo” (Nussbaum, 2008: 50-51).

La intimidad de la voz poética y *Joana*, que deja mayoritariamente a otras terceras personas fuera, sí da cabida a ciertos objetos como el agua (en particular el mar y la lluvia) y la casa —tanto en su concepción física de hogar como en su aparición personificada en los poemas. Estos elementos, como puede apreciarse en “El alba en Cádiz”, entran libremente en conversación privada de los dos personajes, sin desestabilizar la relación padre-hija tan profunda. Su irrupción en los poemas, asimismo, no pone en peligro el sitio

⁷ “Último paseo” (59) es el único poema del libro escrito desde el punto de vista de *Joana*, y se presenta como una especie de despedida que da voz a la joven.

de honor de la voz poética al lado de Joana, y este puede seguir gozando de su completa atención:

Delante del hotel, el mar brumoso.
Las largas líneas de la espuma gris
dibujan una barra de arrecife
ante la balaustrada de la playa.
He oído tu nombre pronunciado
en la lengua del mar. Y dice que te vas.

Lo repiten las negras, solitarias cigüeñas
que en silencio planean sobre el agua.
Nunca sabré qué sabes tú de mí,
ni en qué verdad hemos estado juntos,
ni si en ella estaremos para siempre.
Este no puede ser un mal dolor
si es un dolor que viene desde ti
por este turbio mar. Diciembre:
el último diciembre juntos.
Después, buscar en mí tu voz perdida (35).

En los versos “He oído tu nombre pronunciado / en la lengua del mar. Y dice que te vas”, el mar entra en la conversación íntima, y también lo hacen las solitarias cigüeñas, negras, de la segunda estrofa. Estas voces foráneas en el diálogo no anuncian, sino que simplemente reiteran el dolor que se acerca. La voz poética, sin embargo, se niega a reconocer este dolor como algo negativo por el simple hecho de estar asociado a la hija y parece regocijarse en la idea de la aflicción —la palabra dolor se repite dos veces en un solo verso en el poema en catalán— porque esta acarrea la presencia, o la ausencia, de Joana. La lluvia se inmiscuye igualmente en las pláticas, como puede leerse en un verso del poema “Sant Just, 2 de marzo de 2001”: “Y la lluvia comienza a hablar contigo” (43), o el agua en general, a lo largo de toda la composición precisamente con este título: “Agua” (77). Probablemente, los únicos objetos amenazadores que consiguen entremeterse en la intimidad de los dos personajes son las sombras como objeto de dolor, siempre oscuras y enfrentadas a Joana como fuente de luz y claridad. Este contraste entre las sombras y el resplandor que representa la hija contribuye a crear una sensación de asombro, algo que se identifica como ingrediente clave de varias emociones: “en la aflicción hay a menudo un tipo de asombro; un asombro en el que se contempla la belleza de la persona perdida como una suerte de resplandor situado a gran distancia de uno” (Nussbaum, 2008: 77). La admiración es algo que se aprecia a lo largo del poemario cuando el asalto de un recuerdo de Joana, como luz, convierte al propio yo lírico en una sombra —como las que se han visto en el poema “Profesor Bonaventura Bassegoda”.

Se ha mencionado ya la ausencia de terceras personas en el poemario, dominado por la pareja padre-hija, o por extensión el triunvirato yo lírico-Joana-Muerte. Si bien quizás el término ausencia no es el adecuado, ya que sí asoman en las composiciones otras figuras como la madre o los hermanos de Joana —o un nosotros extremadamente vago y

abstracto al principio del poemario, como en “No hay milagros” (27), por ejemplo, cuando Joana es llevada de urgencia al quirófano y empieza el progresivo deterioro de su salud. Los demás personajes afloran en los versos del poemario —ese espacio de refugio para el yo lírico y Joana—, mayoritariamente cuando ella ya no está o en las trazas de un pasado ya lejano. En otras palabras: aparecen cuando el diálogo entre padre e hija ya no es posible. Versos como “Y tu madre me dice: / *tú y yo, a veces, lo perdemos todo*” (“Luces de Navidad en Sant Just”, 69-71), o “Tu madre y yo vaciamos tus armarios / y seguimos por mesas y anaqueles, / de retrato en retrato, tus sonrisas” (“Espacio y tiempo”, 87) demuestran estas presencias que salen a la luz después del fallecimiento, ocupando el espacio que antes se les había negado por querer centrar toda la atención en la hija enferma. El poema que probablemente demuestra mejor un espacio en el que se da cabida a los demás por no estar cercado por la muerte es “El presente y Forès” (103-105), composición que retrata la nueva realidad de la voz poética en este pequeño pueblo de la Conca del Barberà, en Tarragona, mientras el yo lírico explora recuerdos lejanos en los que reinaban la paz y tranquilidad. “El presente y Forès” resalta por su idílico inicio, acentuado por el aire reluciente de las vacaciones, la brisa que agita las hojas y las *Suites inglesas* de Bach como trasfondo de esta escena familiar con los hijos pequeños durmiendo, la mayor divirtiéndose en bicicleta, y los padres trajinando por la casa y el jardín: “Mañana de verano entre los campos. / Y Mariona, con el delantal, / cavando en el jardín, bajo las rosas. / Mónica va alejándose / por el camino al pueblo en bicicleta, / Joana y Carles, los pequeños, duermen. / Reluce el aire de las vacaciones”. En la segunda estrofa, como contrapunto al paraíso visto y treinta años después, los padres están solos, la brisa y el aire de las vacaciones ya no tienen el mismo cariz, y ninguno de los hijos está presente. La vastedad del vacío queda retratada en la última estrofa, donde todo lo domina la muerte y aparece un jardín yermo, una casa hueca, y un espacio general donde la música es ahora la banda sonora del dolor y la soledad:

Intento recordar, pero las zonas
en las que nada queda son demasiado vastas.
Un espejo vacío es la memoria:
son sólo amortiguadas y breves eclosiones,
pues la memoria grande y verdadera
no es otra que la muerte.
Los instantes perdidos estarán
siempre allí, construyendo ese jardín sin nadie,
con la casa vacía, el sol en las ventanas,
la asustadiza vida como un pájaro en fuga
por la escenografía del olvido (105).

De hecho, la música aflora como un elemento esencial en *Joana* y por extensión en toda la obra poética de Margarit, aspecto que Jiménez Millán equipara a una forma de soledad cuando se la interioriza (2019: 193). Afirma Nussbaum que “la música parece estar profundamente ligada a nuestra vida emocional y, de hecho, quizá parece

relacionarse con ésta con más apremio y hondura que cualquiera de las otras artes. Se sumerge en nuestras profundidades y expresa movimientos ocultos de amor, temor y alegría que yacen en nuestro interior” (2008: 290). Aunque resulte complejo elucidar la naturaleza de esta conexión (285), la importancia de la música para Margarit puede trazarse en todo el poemario. De hecho, el propio poeta afirmaba que, después de la muerte de su hija, lo que más le acercaba a su invisible presencia eran ciertas piezas de música, en particular de Bach (Morante, 2003: 38). Margarit equipara la música con su vida emocional, y en *Joana* su sonido es capaz de expresar sin palabras el dolor (o la felicidad, en algunos poemas) que experimenta, apta incluso para dar respuestas a cuestiones que no consiguen entenderse, como puede verse en “Para saber a dónde vas / seguiremos el rastro de la música” (38-39), como si esta pudiera seguir a Joana más allá de la muerte. En otras ocasiones, como en el poema “El día después de la muerte” (63), la música se manifiesta a modo de sonido o voz del propio dolor: “Hoy te he visto y llevabas las muletas azules, / contenta como siempre y protegida / por aquel joven padre entre las tensas / cuerdas del *cello* enorme de la lluvia”. En el recuerdo de la hija que ya no está, la lluvia, ese otro objeto que se inmiscuía en el diálogo íntimo del yo lírico y Joana con tanta asiduidad, canta también su dolor a través de la bella imagen de las cuerdas musicales que forma la lluvia al caer. En cuanto a la música como algo que aporta respuesta a preguntas incluso ya en el pasado, puede verse el poema “Recuerdo militar”, una evocación del solo de trompeta que se escuchaba cada mañana en formación durante el servicio militar de la voz poética. El joven soldado, relata el yo lírico, presentía sin saberlo la soledad del dolor: “escuchaba en el toque de oración / la soledad de un día como éste, / al haberte perdido a ti, su hija” (97). Décadas atrás la música le anticipaba una emoción y preparaba al yo lírico para uno de los momentos más difíciles de su vida, si no el más difícil, al tiempo que hacía hincapié en la soledad que poblaría sus versos.

Junto al yo lírico y Joana, como ya se ha mencionado, destaca la figura de la propia muerte, una muerte que puede incluso escribirse en mayúsculas: Muerte —léase como ejemplo “Historia natural” (49)—. La muerte va de la mano de Joana mientras ella aún vive, y toma asiento permanente al lado del yo lírico cuando ésta ya no está. En el transcurso de los días y meses que dibuja el poemario, el diálogo íntimo con Joana se convierte en un diálogo con la muerte, y el triunvirato formado por el yo lírico-Joana-Muerte ya mencionado da lugar a un nuevo espacio construido alrededor de la ausencia de la hija y no su figura. Afirma Antonio Lafarque sobre la muerte en Margarit que “[e]s inusual que esta aparezca sin ropa o vestida, por lo general pasea con su nombre a secas, no requiere de adornos o maquillaje” (Lafarque, 2021: 49). Y esta muerte trae como consecuencia directa un dolor encarnado y personificado, como puede verse en “Las cuatro de la madrugada” (37). En esta composición la voz poética abre y cierra el poema con el verbo *aullar* (verbo que en catalán —*udolar*— contiene en su misma raíz la palabra “dolor”), primero de la mano de un perro, y después siendo el propio yo lírico quien aulla.

Aúlla el primer perro, y enseguida
 hay un eco en un patio, otros resuenan
 a la vez en un único ladrido,
 bronco, sin ritmo alguno.
 Ladran con sus hocicos levantados.
 Oh, perros, ¿desde dónde habéis venido?
 ¿Qué mañana me evoca vuestra nocturna queja?
 Oigo cómo acosáis el sueño de mi hija
 desde vuestro jergón, entre excrementos
 con los que habéis marcado un territorio
 de callejones, patios, descampados.
 Tal como vengo haciendo
 con mis poemas, desde donde aúllo
 y marco el territorio de la muerte (37).

Ben Clark analiza este poema en *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, y afirma que la composición “crea un marco emocional para muchos de los símbolos presentes en el conjunto” (2021: 222). Los perros, como símbolo tanto de la enfermedad como de la muerte que rondan a Joana, se presentan como una amenaza inescapable (222). Estos también podrían concebirse como la propia encarnación del dolor, a la que el yo poético se dirige de tú a tú: amenazadores, adustos, exhibiendo un comportamiento primario y sin control, marcando su territorio al igual que lo hace Margarit en los poemas del libro. De este punto también se hace eco Clark, recalcando que la composición termina con una sola figura salvaje que aúlla a partir de la repetición del verbo en el poema en catalán: “*udolo, udolo*” (Clark, 2021: 223). El verbo *aullar* transmite un dolor de carácter físico, que trae a colación el efecto que tienen las emociones también sobre el cuerpo humano: “emotions make it impossible to separate mind from body, given the importance of the senses in generating emotional responses” (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 4). La presencia encarnada y física del dolor, como una especie de mano o garra arrimada al hombro de la voz poética, es una constante en el poemario. Estas emociones, además, rechazan la organización de la propia experiencia “in tidy categories, undoing the binary oppositions inside / outside, individual / collective, mind / body, thought / feeling, and reason / emotion that have been erected to contain them” (2), y conforman su propio conjunto de pensamiento y conocimiento. En el dolor del poema que se expresa como presencia, emoción, pensamiento y conocimiento se observa además una soledad feroz y un desamparo absoluto —el propio Margarit escribe en el prólogo a *Joana* en su edición de los Premios Cervantes: “[e]l sentimiento que ahora me domina es el desamparo” (2020a: 16)— y que se aprecia de manera tanto literal como abstracta en la vivienda o zona interior en las que tantas veces intenta refugiarse el yo lírico. En “Espacio y tiempo” (87) pueden leerse versos como “De noche los espejos, bajo la luz eléctrica, / muestran con más relieve tu vacío”, o “Y la casa, / grande y vacía ahora, / en su propio silencio se contempla”, en donde la soledad parece tener incluso voz y donde el propio poema funciona como dispositivo afectivo a partir del propio lenguaje.

Según Jo Labanyi (2010) la Teoría Afectiva permite analizar un texto como práctica cultural, y resulta de vital importancia reconocer lo que el texto como tal puede hacer o provocar: “[t]he fact that emotions cannot be separated from their expression means that they are performative: they fulfill a function, they communicate a message, they ask for a response” (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 3). Y si en su sentido performativo las emociones se dirigen a terceras personas en un acto comunicativo, las emociones construyen a su vez comunidades afectivas fundadas en valores comunes (4). Entonces, ¿cómo se acerca el lector a *Joana* y al dolor que representa? ¿Cómo consigue Margarit transmitir tan efectivamente este dolor sin caer en el patetismo? Nussbaum afirma que “las emociones perciben el mundo desde el punto de vista del sujeto, trasladando los acontecimientos a la noción de éste de lo que posee valor o importancia de carácter personal” (2008: 55), y aquí entra la Estética de la Recepción. Numerosos académicos dentro de la disciplina de la Recepción se han preguntado qué ocurre en la mente y el cuerpo del lector durante el proceso de lectura, y qué convierte dicho acto en un evento tan intenso, especial y emotivo (Burke, 2010: 1). Víctor Bermúdez resalta el interés de cuestiones 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 (2019: 141).

Se ha destacado igualmente que el significado del texto va estrechamente unido a la experiencia de lectura: un poema sin lector carece de total significado ya que el texto en sí no aporta sentido; este empieza a existir en el conocimiento o experiencia del lector cuando entran en contacto, cuando el texto se consume de forma activa y no pasiva (Burke, 2010: 6; Bermúdez, 2019: 141). En cuanto a la situación retórica óptima en la que llevar a cabo la lectura, Burke incluye en ella varios aspectos: (i) elementos textuales (como el estilo o los temas del texto); (ii) el sitio en el que se desarrolla la lectura; y (iii) elementos de carácter cognitivo y emocional (es decir, cómo se siente el lector en ese momento). Todo ello se ve influido también por los propios espacios de memoria, cognición y emoción de cada lector en particular (Burke, 2010: 2). Si bien el estado de ánimo del lector y el espacio de lectura se han ignorado en gran parte de los Estudios de la Recepción (Burke, 2010: 86), sí se ha destacado la importancia de la temática del texto literario para el proceso de creación de sentido. Según Burke, la infancia, los padres, el hogar y la muerte son temas que entrañan gran capacidad de recepción (2010: 103), aunque él plantea la muerte en términos de efecto para enfrentar la del propio lector, no como tema del que uno sea simplemente testigo. No obstante, y con independencia de su tratamiento, dicha temática enfrenta siempre al lector con la propia muerte o con la de un ser querido, como es el caso de *Joana*. Hogan afirma que un texto literario, cuando funciona correctamente, produce una reacción emotiva altamente compleja en el lector

(2015: 4), y no cabe duda de que la lectura de Joana produce una conmoción⁸. José Andújar asevera en relación a una lectura de Margarit que “[t]ransitar por su obra es hacerlo por un terreno abrupto, una vereda sembrada de guijarros y resecos pedernales” (2021: 11). No obstante, ¿qué es lo que se siente al leer *Joana*? ¿Siente el lector el dolor de Margarit? ¿Lo convierte en algo propio? ¿Cómo entiende Margarit el rol del lector en este poemario? García Sánchez saca a colación cómo en varias ocasiones Margarit ha manifestado que “su pretensión es que el lector encuentre en el poema una emoción semejante a la que motivó su escritura” (2021: 96), que “el autor comulgue con el lector a través del poema y que, por lo mismo, el lector encuentre *su* lugar, se vea reflejado en ese punto intermedio del circuito” (96). En líneas similares, Lafarque ve en Margarit un trinomio compuesto por poeta-poema-lector, y constata que “su destinatario es un lector o un grupo de lectores a quienes invita a participar en un cara a cara” (2021: 57), en una cercanía. Desde esta posición, el lector puede asumir la historia del yo lírico y hacérsela suya. El poema “Al lector”, aunque no pertenece a *Joana* sino a *Els primers freds* (*Poesia 1975-1995*) / *El primer frío* (*Poesía 1975-1995*), retrata muy bien la relación de Margarit con quien le lee desde el punto de vista del poeta:

Tuyas serán las mujeres que amé
y que nunca he perdido, pese al viento
cruel de los años, y tuyo el enigma
de la isla del tesoro.
Tus ojos serán míos un instante
Y, a cambio de dejarte oír en los cristales
la lluvia que ahora escucho, y hacerte cómplice
de mi futuro, que tú podrás conocer,
impedirás que muera y, una tarde,
me dejarás ser tú en otra lluvia (Margarit, 2004: 233).

Es este intercambio de puntos de vista (“Tus ojos serán míos un instante”) el que también facilita la reciprocidad de emociones. El propio Margarit escribía sobre los lectores que, “[l]legado un momento, es a ellos y a ellas a quien tengo que ceder la responsabilidad —cuando deseen asumirla— de seguir sus particulares caminos dentro de unos poemas que son ya tan suyos como míos” (Margarit, 2020b: 312). Esta capacidad de reaccionar ante las emociones y los sentimientos de los demás es lo que hace al ser humano un ente verdaderamente social, y la lectura de *Joana* sin duda puede incitar al dolor o a la compasión, que es la reacción más común frente al dolor de otro. Aristóteles definía la compasión como “un tipo particular de dolor” (en Nussbaum, 2008: 339). Nussbaum afirma que “la compasión es una emoción dolorosa ocasionada por la conciencia del infortunio inmerecido de otra persona” (2008: 339), y que estrechamente unidas a la noción de compasión se encuentran las ideas de *piedad*, *simpatía* y *empatía*

⁸ Léase el capítulo “Instrucciones para leer a Joan Margarit”, dentro de la obra de Jordi Gracia *Burgueses e imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña. De Josep Pla a Pere Gimferrer* (2016), para un interesante acercamiento a “la lírica de un estoico sentimental y la sensatez de un vitalista” (173).

(340). *Piedad* es un concepto que ha adquirido matices de condescendencia y superioridad sobre el que la recibe (340), mientras que se considera que la *empatía* es una reconstrucción imaginativa de la experiencia de otra persona, ya sea esta experiencia triste, placentera, dolorosa o indiferente. Y la *simpatía*, que solía utilizarse en textos británicos del siglo XVIII para denotar una emoción equivalente a la *compasión*, en el momento contemporáneo se emplea para ocasiones donde el grado de sufrimiento es entendido como algo menor (340). El primer requisito cognitivo de la compasión “es una creencia o una evaluación según la cual el sufrimiento es grave, no trivial. El segundo es la creencia de que la persona no merece ese sufrimiento. El tercero es la creencia según la cual las posibilidades de la persona que experimenta la emoción son parecidas a las del que padece el sufrimiento” (345). La compasión o el dolor que experimenta el lector al acercarse a *Joana* conmueve su sensibilidad, por lo que no es posible una lectura meramente empática del poemario. El lector no lleva a cabo una simple reconstrucción imaginativa de la experiencia de Margarit o su voz poética (o, como constata Nussbaum, “una representación participativa de la situación del que sufre, pero siempre [desde] la conciencia de que uno *mismo* no es quien sufre” (367)). Los aullidos de “Las cuatro de la madrugada” y la reacción ante el dolor del yo lírico imposibilita una reacción puramente empática y se inclina más por el dolor o la compasión que se ha visto hasta ahora. Así, “[t]he emotive dimension of the text is not to be understood as an expression of an internal state” sino que “it should be apprehended as a social and cultural practice” (Bru-Domínguez & Picornell, 2022) con las que el lector se identificará. En esta identificación, Nussbaum destaca el hecho de que “[s]i sostenemos que las creencias sobre lo que es importante y valioso desempeñan un papel fundamental en las emociones, podemos ver de inmediato cómo tales creencias pueden ser modeladas con fuerza por las normas sociales, así como por la historia individual” (2008: 170). Los lectores de Margarit comparten una “manifestación conductual”, tal y como la denomina Nussbaum (186) muy cercana a la del autor, por lo que son capaces de comprender su dolor y aflicción, y las formas en las que los manifiesta⁹. Y si las emociones no pueden separarse de su propia expresión en tanto a acción performativa y comunican un mensaje del que se espera respuesta (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 3), el lector deberá dar respuesta al dolor de Margarit en una lectura subjetiva y propia.

Cualquier reacción ante la lectura de *Joana*, en vista del dolor que se observa en sus páginas, será una respuesta extremadamente personal e individual. Lo que resulta innegable es la capacidad de Margarit para mostrar su dolor de manera tanto honesta como honrada, pero sin caer en el patetismo al que fácilmente podría llegarse dadas las circunstancias. Esta falta de patetismo condiciona, a su vez, la recepción del lector, su reacción ante la aflicción del yo lírico. Jordi Gracia observa que “Margarit es en muchos de sus mejores poemas, que son los más crueles, un superviviente capaz de mantener la dignidad en el dolor” (2021: 226), y dentro de esta honestidad y este dolor, es el mismo

⁹ Aunque escapa los límites de mi artículo, resultaría de interés analizar cómo el dolor y la manifestación de la aflicción en Joan Margarit son vistos por sociedades con distintas manifestaciones conductuales.

intento de gestionar sus emociones lo que también tiene un gran impacto en cualquier lectura y respuesta. Recuérdense las preguntas de Martha Nussbaum en el prefacio a *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*: ¿son las emociones energías o impulsos animales sin vínculo alguno al pensamiento humano? ¿O bien son algo iluminado por la inteligencia? Lo que se ha intentado demostrar a lo largo de este artículo es que *Joana* encarna un claro propósito de llevar el dolor de la voz poética de puro impulso a una emoción racionalizada con discernimiento —o tanto como sea humanamente posible frente a la muerte de una hija—. *Joana* se transformó para Margarit en el intento de llegar a cierta conciencia o entendimiento de las propias emociones usando la soledad, y quizás incluso al lector, como punto de referencia, empleando las emociones —el dolor—, como “el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional” (Nussbaum, 2008: 23). Así, ya no hay motivos para albergar la aflicción en una parte no cognitiva y separada, y pueden interpretarse las emociones como “levantamientos geológicos del pensar” (114), con el pensamiento como el lugar “más apropiado para cobijarla[s]” (67), contribuyendo así a dar sentido al mundo. En una entrevista para la revista *Prima Litera*, Margarit declaraba:

Seguramente utilicé la escritura de este libro como salvación. Durante aquellos seis meses, al acortar hasta casi reducir a cero la distancia entre la emoción y su toma de conciencia, me obligué a verme a mí mismo contemplando la muerte de mi hija y, por tanto, a ejercer un cierto control para no ser desbordado por la tragedia (Morante, 2003: 38).

De esta manera, y en esta historia de amor con su verdad, las emociones se convierten para Margarit, y para sus lectores, en una fuente de profunda conciencia y conocimiento. Paskiewicz cuestionaba en su editorial “Pensar el afecto desde la cultura y el arte” para la revista *452°F* en qué sentido la lente del afecto permitía pensar los textos culturales de maneras diferentes a las habituales, y qué desafíos conceptuales podía plantear tal enfoque (Paszkievicz, 2016). Si bien quizás no es posible llegar a una conclusión absoluta en estas páginas, resulta obvio que la poesía, en palabras de Sánchez García y Lanseros Sánchez, “sirve para introducir en la soledad de las personas algún cambio que proporcione un mayor orden interior frente al desorden de la vida” (2019: 375). El poema “Canción de cuna”, una composición que quiere mecer cariñosamente a la figura de la hija ya fallecida, resume lo presentado hasta ahora y construye el propio poema como el espacio en el que aspirar a “redondear las piedras del dolor”, con el trasfondo de la música como dolor compartido por todos:

Duerme, Joana.
Y que este *Loverman* —oscuro y trágico
del saxo de tu hermano en Montjuïc—
te pueda acompañar
toda la eternidad por los caminos
que tan sólo la música conoce.

Duerme, Joana, duerme.
 Y a poder ser no olvides
 tus años en el nido
 que dentro de nosotros has dejado.
 Envejecer será también guardar
 los colores que un día brillaron en tus ojos.
 Duerme, Joana. Ésta es nuestra casa,
 y todo lo ilumina tu sonrisa.
 Es un silencio amable donde ahora esperamos
 redondear estas piedras del dolor
 para que cuanto fuiste sea música,
 la música que llene nuestro invierno (101).

El poema se convierte en el refugio de la voz poética y en el espacio en el que le es posible dialogar con su dolor a través de la ausencia de la hija. La música se hermana con el silencio de los recuerdos para redondear la aflicción del yo lírico y sus seres queridos más cercanos y traer una mínima experiencia de sosiego. La poesía es la casa en la que convive el dolor, en la que se puede intentar entenderlo y casi curvarlo. El poemario dedicado a Joana va construyéndose paso a paso, y poema a poema, en una estructura de profundos cimientos, el hogar en el que el dolor por la pérdida de la hija pervivirá más allá de su memoria, y en el que se mece al son del trágico saxo soprano frente a un lector. Este lector se dolerá junto a la voz poética de manera muy personal, pero con toda la capacidad de hacer suyo el dolor si así lo desea como práctica cultural en la que se representa el afecto. Son estos unos poemas que indagan en la aflicción sin caer en el patetismo, ya que “[n]o buscan la humedad del sentimiento sino la quemazón del raciocinio” y se escriben “para mejor dominar y entender lo que han vivido” (Mainer, 2014: 5). Con *Joana*, bandera del dolor y la soledad más profunda, Margarit presenta su verdad y hace una contribución importantísima a los estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico con la construcción de un discurso lírico que reflexiona sobre la aflicción sin caer en el lamento y en el que la emoción y escritura se unen como perfecta práctica social y cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDÚJAR ALMANSA, J. (2021). “Margarit”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 9-36. Madrid: Visor.
- BERMÚDEZ, V. (2019). “Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 139-171. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044> [23/05/2022].
- BRU-DOMÍNGUEZ, E. & PICORNELL, M. (2022). “Approaches to Contemporary Poetry and Affect Studies in the Hispanic Context”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 4.1, 1-5.

- BURKE, M. (2010). *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York: Routledge.
- CLARK, B. (2021). “Les quatre de la matinada / Las cuatro de la madrugada”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 222-223. Madrid: Visor.
- DELGADO, L. E., ET AL., eds. (2016). *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- DÍAZ DE CASTRO, F. (2021). “Els ulls del retrovisor / Los ojos del retrovisor”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 160-163. Madrid: Visor.
- GARCÍA MONTERO, L. (2020). “Poesía y verdad”. En *Joana*, J. Margarit, 9-13. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2021). “Al lector / A ti que me lees”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 96-97. Madrid: Visor.
- GRACIA, J. (2016). *Burgueses e imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña. De Josep Pla a Pere Gimferrer*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- ____ (2021). “Professor Bonaventura Bassegoda / Profesor Bonaventura Bassegoda”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 226-227. Madrid: Visor.
- HOGAN, P. C. (2015). “What Literature Teaches us about Emotion: Synthesizing Affective Science and Literary Study”. En *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, L. Zunshine (ed.), 1-19. New York: Oxford University Press.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2019). *Poetas catalanes contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2021). “Joan Margarit: Animal de bosque”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 897, 2-5.
- LABANYI, J. (2010). “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.3-4, 223-233.
- LAFARQUE, A. (2021). “Poéticas: el taller de Joan Margarit”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 37-59. Madrid: Visor.
- LLUCH, J. (2021). “Joan Margarit, animal de bosc”. *Revista de Catalunya* 315, 184-190.
- LÓPEZ MARTÍN, A. (2019). “Cartografías afectivas para tiempos de crisis. Emocionalidad textual en la poesía española reciente”. *The Coastal Review* 10.1. Disponible en línea: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/thecoastalreview/vol10/iss1/2> [23/05/2022].
- MAINER, J.-C. (2014). “Joan Margarit: Poesía y verdad”. En *Todos los poemas (1975-2012). Desde “Restos de aquel naufragio” hasta “Se pierde la señal”*, J. Margarit, 5-20. Barcelona: Austral.
- MARGARIT, J. (2004). *El primer frío (Poesía 1975-1995)*. Madrid: Visor.

- ____ (2014). *Todos los poemas (1975-2012). Desde “Restos de aquel Naufragio” hasta “Se pierde la señal”*. Barcelona: Austral.
- ____ (2020a). *Joana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá.
- ____ (2020b). *Sin el dolor no habríamos amado: Antología personal*. Madrid: Visor.
- MILLER, B. (2017). “Affect Studies and Cognitive Approaches to Literature”. En *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, D. R. Wehrs (ed.), 113-133. Cham: Palgrave.
- NÉSPOLO, M. (2021). “Joan Margarit, el arquitecto de las palabras”. *La Nación*, 16 de febrero. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/joan-margarit-el-arquitecto-de-las-palabras-nid17022021/> [23/05/2022].
- NUSSBAUM, M. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- PANYELLA I BALCELLS, V. (2021). “Joan Margarit. Balanç final”. *Serra d’Or* 737, 12-16.
- PASZKIEWICZ, K. (2016). “Editorial: Pensar el afecto desde la cultura y el arte”. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 14, 7-10. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/305128> [23/05/2022].
- PONS, M. (2021). “Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris”. *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura* 110, 10-33. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/329595> [23/05/2022].
- PUIG ROVIRA, F. X. (2021). “Los dos mundos de Joan Margarit. Cómo la arquitectura lo hizo poeta”. *El Ciervo: Revista Mensual de Pensamiento y Cultura* 786, 20-21.
- ROBINSON, J. (2007). *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. y LANSEROS SÁNCHEZ, R. (2019). “Un poeta al margen de generación: itinerario poético de Joan Margarit”. *Castilla. Estudios de Literatura* 8, 373-392. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.373-392> [23/02/2023].
- WEHRS, D. R. (2017). “Introduction: Affect and Texts: Contemporary Inquiry in Historical Context”. En *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, D. R. Wehrs (ed.), 1-93. Cham: Palgrave.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 25/01/2022

Fecha de aceptación: 24/05/2022

SÍMIL Y ALEGORÍA EN *ANTAGONÍA*, DE LUIS GOYTISOLO: UN ANÁLISIS DESDE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA

SIMILE AND ALLEGORY IN LUIS GOYTISOLO'S *ANTAGONÍA*: A RELEVANCE THEORY APPROACH

Carlos FRÜHBECK MORENO

Università degli Studi di Enna "Kore"

moreno.fruhbeck@unikore.it

Resumen: El principal objetivo de este artículo consiste en aportar nuevas perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio del símil, el símil extendido y la alegoría con la teoría de la relevancia como principal instrumento. En segundo lugar, este marco teórico se aplica al análisis del símil extendido en *Antagonía*, de Luis Goytisolo. Se considera que su amplia presencia es un reflejo de una de las características principales de la novela: la escritura es siempre un intento —condenado al fracaso— de ordenar el mundo caótico en el que viven los personajes.

Palabras clave: Teoría de la relevancia. Símil. Alegoría. *Antagonía*. Luis Goytisolo.

Abstract: This paper mainly aims to provide new theoretical and methodological insights in the study of simile, extended simile, and allegory with the support of Relevance theory. Lastly, this framework is applied to the analysis of extended simile in Luis Goytisolo's *Antagonía*. We consider that the widespread presence of this rhetorical figure reflects one of the most important features of the novel: writing is always an unsuccessful attempt to give a meaning to the chaotic world where characters live.

Keywords: Relevance Theory. Simile. Allegory. *Antagonía*. Luis Goytisolo.

1. INTRODUCCIÓN

Publicada en cuatro entregas entre 1973 y 1981, *Antagonía*, de Luis Goytisolo, constituye una aventura narrativa de gran complejidad; siempre resulta reductivo asignarle una etiqueta. De hecho, supera las tendencias experimentales de su contexto cultural: en ella conviven vanguardia y tradición, prosa innovadora con evidentes deudas con la literatura española de Siglo de Oro o con Dante (Juristo, 2012: 61). En este

laberinto narrativo que pasa de la crítica a los lenguajes dominantes en la sociedad de la dictadura a la reflexión sobre la creación a través del juego metaliterario, hay siempre una voluntad subyacente: la de proponer un mundo caótico que se va ordenando de forma provisional para volver a convertirse en laberinto (Ricio, 1983: 22-23).

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de una manifestación estilística de esta voluntad: el uso del símil extendido como elemento articulador de la prosa (Echeverría, 2012). Pere Gimferrer (1978: 66-67) cifra sus efectos en una especie de emanación (cf. Sobejano, 1983a: 429; cf. Sobejano, 1993): el símil extendido en esta novela, más que producir un efecto de síntesis, como en Proust, es instrumento para amplificar la realidad, con la consiguiente demora del ritmo. Por ello, provoca que el mundo ficticio se despliegue para revelar una inesperada red de relaciones. Para Gonzalo Sobejano, su efecto principal se resume en que:

[l]as sensaciones y las impresiones no sensoriales no se funden, sino que se sitúan una junto a otra, so pretexto de cierta comparabilidad que apenas se sostiene. En lugar de trasposición, se verifica más bien una correlación por contigüidad (metonimia más que metáfora): el desplazamiento momentáneo de una representación por otra que la acompaña pero no la reabsorbe (Sobejano, 1983a: 425).

Esta afirmación es de gran importancia para la reflexión metodológica de la primera parte de este artículo. En la comparación, vehículo y tenor se superponen, pero nunca se funden; por otra parte, muchas veces la relevancia de un símil reside no en el reconocimiento de los necesarios puntos de comparación, sino en el hecho mismo de que proponga una relación entre dos elementos muy dispares.

¿Podemos establecer límites para las posibilidades combinatorias del símil? Es de sobra conocida la cesura que establece Davidson entre símil y metáfora (1978: 38-42): el primero, al limitarse a señalar un parecido y dejar en manos del receptor el descubrimiento de los puntos de comparación, resultará siempre verdad. En otras palabras, cualquier cosa se podrá comparar con cualquier otra. La consecuencia necesaria reside en que, a través de su capacidad para la comparación, el ser humano consigue establecer vínculos incontables entre los elementos que forman la realidad. Ahora bien, el reverso de la moneda es la entropía: perdidos en una selva de relaciones infinitas, nunca seremos capaces de asignar significados estables al mundo que habitamos.

Goytisolo no es una excepción: en su prosa, la comparación funcionará como mecanismo organizador (Noyaret, 2016: 91); sin embargo, su amplia proliferación también nos informará de la contingencia del orden creado, del laberinto en el que quedan atrapados los personajes de la novela. Este aspecto se afrontará en la segunda parte del trabajo, dedicada al análisis del texto literario con la metodología lingüística propuesta.

2. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

2.1. Metáfora, comparación y símil según la teoría de la relevancia

La teoría de la relevancia propone que la obtención tanto de las explicaturas —el contenido proposicional de un enunciado— como de sus significados implícitos, las implicaturas, depende de la presunción de relevancia. Este proceso se realiza de acuerdo con un modelo de comunicación ostensivo-inferencial, a través de la creación de un contexto compartido (Sperber & Wilson, 1994). En otras palabras, el receptor no se limita a decodificar un mensaje; más bien aplica una heurística de la comprensión que le permite obtener con éxito los efectos que enriquecerán en mayor medida su visión del mundo con el menor esfuerzo posible (Sperber & Wilson, 1994: 90-91).

En lo que se refiere a la explicatura, las imposiciones del contexto pueden asociar a la palabra un concepto *ad hoc*, válido solo para una concreta situación comunicativa (cf. Carston, 2002: 349; Wilson & Carston, 2007). Este es el caso de la metáfora: en un ejemplo como “Mi hija es una princesa”, en un contexto en el que se habla de una niña caprichosa, el receptor aplicará para la obtención de la explicatura la presunción de relevancia y obtendrá el concepto *ad hoc* *princesa**; en este caso, no resultará relevante que la niña viva en un castillo o sea hija de un rey; más bien, solo importarán ciertas características comportamentales que se suelen asociar a las princesas y que forman parte de nuestra enciclopedia mental (cf. Sperber & Wilson, 2008).

En lo referente a la comparación, la teoría de la relevancia considera que su procesamiento difiere del de la metáfora: Carston & Wearing (2011: 296 y ss.) juzgan que no se produce la construcción de un concepto *ad hoc*. En este caso, se mantienen los significados literales: la razón reside en que en la comparación la atención del receptor se dirige al reconocimiento de los puntos de comparación entre los dos términos y no a una reinterpretación de un elemento a través de la identificación con otro (O’Donoghue, 2009: 131; cf. Glucksberg & Haught, 2006). Buena prueba de ello nos la ofrecen estos dos ejemplos (cf. O’Donoghue, 2009: 136-137):

- (a) Mi abogado es un tiburón bien pagado.
- (b) *Mi abogado es como un tiburón bien pagado.

Solamente el primer ejemplo tiene sentido; el motivo reside en que se crea un concepto *ad hoc*. En el segundo caso, resulta complicado imaginar un depredador acuático “bien pagado” y reconocer los puntos de comparación con el tenor. Esta perspectiva se separa de la tradicional concepción aristotélica que consideraba que comparación y metáfora eran prácticamente indistinguibles (Aristóteles, 1999, 1406b; cf. para una crítica de esta lectura Davidson, 1978: 39).

El paso sucesivo en este razonamiento consiste en indicar la diferencia entre comparación no poética y símil. Esta, en un primer momento, se puede resumir en que mientras que en la comparación los puntos de comparación resultan fácilmente

reconocibles (Israel, Harding & Tobin, 2004: 125), en el caso del símil, su identificación no es tan sencilla: a la hora de procesarlo el receptor no consigue reconocerlos en muchos casos.

Esta idea es desarrollada con minuciosidad en los trabajos de Adam Gargani (2014, 2016). El estudioso árabe define el símil como una comparación poética. La diferencia con la comparación no poética reside en las características del procesamiento: en las comparaciones no poéticas se hace necesario, para que el mensaje sea relevante, la recuperación de un contenido relevante para la comparación que forma parte de su explicatura. Por ejemplo, en la frase “yo soy como Juan”, la explicatura consiste en “yo soy como Juan [en términos de altura, peso, edad, etc.]”. A partir de ahí, el receptor accede a las correspondientes implicaturas (Gargani, 2014: 230). Por su parte, en el símil, vista la semejanza que se da entre tenor y vehículo, como ya se ha indicado, los términos de comparación no resultan fácilmente recuperables. Por lo tanto, el contenido relevante puede consistir simplemente en que existe una relación —más o menos determinada— entre vehículo y tenor. Este descubrimiento conduce a la obtención de un haz de implicaturas débiles, no parafraseables (Gargani, 2014: 236-237).

En resumidas cuentas, en el símil la relevancia reside en los *efectos poéticos* (cf. Sperber y Wilson, 1994: 270-272) que se desencadenan por el sencillo hecho de descubrir que dos conceptos lejanos e inéditos pueden ser objeto de comparación. Es fácil relacionar esta lectura con la poética que Goytisolo expone explícitamente en *Antagonía*:

Lo importante aquí, para el hilo del discurso, no es la relación establecida entre uno y otro término de la comparación, sino lo propiamente comparado, consideraciones que, como olvidándonos de Javi, como dejándolo a un lado, han de pasar a ocupar momentáneamente el primer plano del relato: la trampa, el ghetto en el que la gente termina por recluirse; las historias que inventa, las justificaciones y susceptibilidades, la culpa (Goytisolo, 2016: 829).

En este caso, el narrador está indagando en la naturaleza de Javi, un personaje que se presenta continuamente en *Los verdes de mayo hasta el mar* como modelo de estupidez. Para ello, se ha comparado antes su comportamiento con el del homosexual que intenta justificar con el psicoanálisis un instinto innato. Esta comparación da la posibilidad de investigar el comportamiento humano en general. Este efecto se ha conseguido simplemente a través de la creación de tal vínculo.

Ahora bien, llegados a este punto cabe preguntarse qué elementos del contexto facilitan una buena recepción del símil. En el presente trabajo, planteamos como hipótesis que la correspondencia del tenor y del vehículo del símil con los dominios semánticos de una metáfora conceptual (Lakoff & Johnson, 2009) asimilada tanto por el hablante como por el oyente facilita en gran medida el procesamiento; consigue que la comparación resulte más reconocible y adecuada; facilita el reconocimiento de los posibles puntos de comparación y la obtención de implicaturas. En otras palabras, se postula que la metáfora conceptual forma parte del contexto. Se demostrará esta afirmación en la segunda parte.

2.2. El símil extendido y la alegoría

Sin embargo, esta breve exposición teórica no resulta aún suficiente para emprender el análisis de *Antagonía*. Como ya se ha indicado en la introducción, la obra destaca por la gran extensión de los símiles presentes en la prosa. Por ello, se hace necesario estudiar en qué modo la teoría de la relevancia afronta su análisis. Gargani (2014: 200 y ss.) observa que los símiles parecen tender —tanto en lo que se refiere al tenor como al vehículo— hacia una mayor extensión que las metáforas; llegan incluso a constituir narrativas en miniatura que pueden funcionar como digresiones o ralentizar el ritmo de la obra (Gargani, 2014: 208-210). Tras concluir a través del paralelismo entre los símiles extendidos y las comparaciones didácticas que la extensión no afecta a las modalidades de procesamiento ya explicadas —reconocimiento de los puntos de comparación y/o obtención de un haz de implicaturas débiles— el estudioso se concentra en el rol que tiene la presencia de contenidos adicionales y no necesarios en el procesamiento del tropo. Desde su perspectiva, este tipo de material sirve para que el receptor se vea obligado a ampliar el contexto de interpretación, con el correspondiente enriquecimiento del haz de implicaturas débiles obtenidas (Gargani, 2014: 274-275). En otras palabras, el efecto principal de la extensión consistiría en el aumento de la poeticidad de la comparación.

En líneas generales, compartimos las conclusiones de Gargani; sin embargo, es posible describir de forma todavía más precisa cómo se produce este procesamiento. Para nosotros, la relevancia de un símil extendido se obtiene gracias a que el tenor proporciona una clave de lectura para la interpretación del vehículo. El motivo ya lo hemos indicado: el procesamiento del símil no se basa sobre la creación de conceptos ad hoc; el vehículo mantiene su significado literal. Por otra parte, en estos casos, el reconocimiento de puntos de comparación resulta complejo o imposible. Por eso, el tenor funcionaría como guía sobre el modo en el que hay que interpretar este significado literal. Por todo lo dicho, en los símiles extendidos existirían dos niveles de lectura del vehículo: el que ofrece el significado literal y el que impone esta clave de lectura.

De acuerdo con lo dicho, el procesamiento del símil extendido y el de la alegoría coincidirían. Para justificar esta afirmación, seguimos la interpretación de Unger (2017, 2018, 2019), siempre desde la perspectiva de la teoría de la relevancia. Para este lingüista, durante la interpretación de una alegoría, el lector toma como punto de partida la presencia simultánea en el texto de dos niveles de significado: uno, literal, siempre presente y transparente y otro, figurativo, al que se accede a través de una clave de lectura, que es el tenor. Ambos resultan fácilmente distinguibles; el segundo no sustituye nunca al primero (Unger, 2019).

En conclusión, el procesamiento de la alegoría coincidiría con el del símil extendido. Ambos constituyen sendos ejemplos de uso interpretativo del lenguaje: el mensaje no se utiliza para reflejar un estado de cosas: su forma proposicional no coincide con su explicatura (Sperber & Wilson, 1994: 279-280). Más bien, funciona como representación

de otra representación (cf. Wilson, 2012: 240 y ss.)¹ que se obtiene a través de una clave interpretativa que coincide con el tenor. Como vemos, esta lectura se desmarca de la ya clásica interpretación de la alegoría como una metáfora extendida, presente en los escritos retóricos de Cicerón (Boucher, 1977: 20-22; cf. Childs & Fowler, 2006: 4-5)².

2.3. El rol de las imágenes mentales y de las emociones en el procesamiento

De forma sorprendente, Gargani (2014: 88) evita explícitamente analizar el rol de las imágenes mentales en sus trabajos, por centrarse exclusivamente en la descripción de los efectos proposicionales. Más clara resulta O'Donoghue (2009: 134-135) al respecto: visto que en el símil el significado literal se mantiene siempre, durante su procesamiento se evocarán imágenes mucho más precisas que en la metáfora. En lo que se refiere al símil extendido, planteamos como hipótesis que, si tenemos en cuenta que en este caso el reconocimiento de los puntos de comparación entre tenor y vehículo resulta aún más problemático, el acceso a la imagen mental resulta inexcusable para el procesamiento. Por ello, la presencia de dos niveles de lectura conectados entre sí por una clave tiene como consecuencia que las imágenes mentales evocadas por el vehículo en el primer nivel resulten imprescindibles para acceder al segundo.

Carston (2010: 319; cf. Ervas, 2021: 8-11) plantea como hipótesis para las metáforas la existencia de un procedimiento de interpretación basado en las imágenes mentales; su activación no excluiría la ruta conceptual, pero otorgaría protagonismo a las imágenes. De esta forma, durante el procesamiento, el receptor modificaría su perspectiva de observación de la imagen evocada, se concentraría en unos detalles y no en otros o formaría secuencias dinámicas de imágenes. Carston (2018) también ha propuesto en un trabajo posterior que algunas metáforas serían capaces de producir imágenes mentales que se mantendrían activas por debajo del umbral de la conciencia. Por los motivos indicados, consideramos que esta idea es aplicable al procesamiento del símil extendido:

¹ Esta lectura se vincula directamente con la explicación que ofrecen Sperber y Wilson (1994) sobre la relevancia de la lectura de ficción: esta reside en la presencia simultánea de dos actos de comunicación ostensiva en la obra: por un lado, está presente la descripción de un mundo ficticio coherente, con una relevancia interna; por otro, este mundo funciona en un nivel superior para el lector como ejemplo de aquello que es posible, concebible (cf. Wilson, 2018). Por eso mismo, posee una relevancia externa: visto que la sola ficción no es suficientemente relevante, solo a través del paragón con la propia realidad el lector es capaz de obtener efectos cognitivos positivos. Se trata de una propuesta que está en deuda con las aportaciones de la hermenéutica. En particular, con una concepción del arte como recurso que, a través de una imitación que también es creación, nos permite conocer mejor la realidad (Grondin, 2003: 76-78; cf. para el concepto de mimesis en Aristóteles, Gebauer & Wulf, 1992: 57-58). Sin embargo, no todas las ficciones pueden considerarse alegorías: mientras que las primeras muestran qué es concebible y cómo afecta a nuestro mundo, las segundas además relacionan entre sí dos niveles de lectura a través de una clave.

² Con otra perspectiva, esta diferencia entre metáfora y alegoría ya ha sido estudiada por Crisp (2008: 294). Este, desde la lingüística cognitiva, considera que la alegoría consiste en una situación posible a la que se asigna una interpretación, algo muy diferente de los espacios de "fusión conceptual" propios de la metáfora extendida. La razón que esgrime es que a diferencia de lo que ocurre en la metáfora extendida, en la alegoría nunca se hace referencia directa al dominio objetivo: más bien, se señala indirectamente al mismo a través de una situación ficticia (Crisp, 2005a: 116).

en primera instancia, la clave de lectura proporcionaría dicha perspectiva. Es más, como se demostrará mas adelante, los significados evocados por las imágenes mentales del vehículo servirían también para enriquecer el significado de la misma clave de lectura. Asimismo, este proceso (cf. Wilson & Carston, 2019: 36-37) traerá como consecuencia la aparición de efectos no proposicionales. Los efectos no proposicionales son esos significados vagos, indeterminados, no parafraseables que también resultan presentes en todo intercambio comunicativo.

Para terminar, no es desdeñable ni mucho menos el rol de las emociones en el procesamiento: con Wharton & Strey (2019) se considera que las emociones se definen como mecanismos cognitivos superordenados; su función consiste en la regulación de otros submecanismos ligados a la percepción, a la recolección de la información o a la aparición de cambios fisiológicos. De acuerdo con su lectura, en el procesamiento comunicativo no se accede simplemente a los llamados efectos cognitivos positivos sino también a efectos emocionales positivos. Desde esta perspectiva, que una determinada emoción se active sirve para que el procesamiento se oriente hacia una dirección dada. La emoción producida por el símil extendido depende estrechamente tanto de los contenidos asociados en nuestra enciclopedia mental al vehículo, a las imágenes mentales que evoca y a la clave de lectura como a que puedan ser comparados.

2.4. Los conceptos abstractos en la alegoría

Una última consecuencia de todo este razonamiento se sustancia en que cuando la clave de lectura es un concepto abstracto se produce un ulterior efecto: el enriquecimiento de su significado, la construcción de un concepto ad hoc. Efectivamente, ya se ha señalado que, en lo que se refiere al vehículo, este se interpreta siempre de forma literal: el receptor intenta descifrar cuáles son los puntos de comparación pertinentes, descubrir por qué es relevante la misma comparación y crear un segundo nivel de lectura. Sin embargo, si el tenor es abstracto, sufre modificaciones en su significado.

Para entender bien esta idea es necesario profundizar algo más en la naturaleza de los conceptos abstractos. Borghi & Binofski (2014: 19-23) consideran que estos, al no tener un referente reconocible en la realidad, son de naturaleza inestable: dependen de la vida social. El motivo reside en que el concepto abstracto funciona como elemento clasificador, ordenador, de un conjunto heterogéneo de experiencias; su composición varía no solo de acuerdo con las características de la cultura a la que se pertenece, de la autoridad epistemológica seleccionada, sino también de individuo a individuo. Vista tal inestabilidad, una consecuencia de la lectura alegórica se concreta en la modificación del número de experiencias con que se relaciona el concepto. Como ya se ha demostrado, un rol no baladí en el proceso lo poseen los significados literales del vehículo, con las imágenes mentales evocadas y las emociones a las que se asocian.

Para caracterizar la naturaleza del significado de estos conceptos abstractos se seguirá el modelo propuesto por Sperber & Wilson (2015: 118-126). Para superar el modelo de

significado del hablante de Grice, los estudiosos plantean la presencia de dos continuums: el primero posee como extremos la determinación y la indeterminación; por su parte, el segundo va desde el decir (el significado NN —no natural— de Grice) hasta el mostrar, que hace referencia al despliegue de una prueba directa que confirma la presencia de algo (Sperber & Wilson, 2015: 118). En este caso, el significado se sitúa en la mayoría de los casos en la indeterminación: ya hemos propuesto que la dificultad para reconocer los puntos de comparación conduce al lector a recurrir a imágenes mentales y a emociones para su obtención. En lo que se refiere al otro continuum, este significado se sitúa entre el mostrar y el decir: sirve para comunicar una impresión (Sperber & Wilson, 2015: 123). Por impresión entendemos la manifestación de un haz de asunciones que provoca un cambio en el sistema de creencias del lector sin que medie un proceso de razonamiento (Sperber & Wilson, 2015: 136-137).

¿Es aplicable este razonamiento a todos los casos de símil extendido? Nos referimos, por ejemplo, a la personificación alegórica propia de las literaturas medieval y renacentista. Aparentemente, en estos casos, al identificarse explícitamente los personajes con ideas abstractas, existe un solo nivel de lectura. La respuesta es afirmativa: por un lado, el ser humano que se utiliza para representar un concepto abstracto también puede ser leído de forma independiente; existe por derecho propio (cf. Tambling, 2010: 42). Sin embargo, por otro, el personaje nos sirve para definir mejor el significado de la virtud, el vicio con el que se identifica. El siguiente texto de Proust sirve como demostración de que el nivel de lectura alegórico y el literal resultan independientes entre sí³:

Así como la imagen de aquella chica estaba aumentada por el símbolo añadido que portaba en el vientre, sin que pareciera comprender su sentido, sin que nada en su rostro manifestara su belleza y espíritu, como un simple fardo pesado, así también encarna esa virtud [la Caridad], sin parecer sospecharlo, la corpulenta ama de casa representada en La Arena debajo del nombre “Caritas” y cuya reproducción tenía yo colgada en la pared de mi sala de estudio, en Combray, sin que su enérgico y vulgar rostro pareciera haber podido expresar jamás pensamiento caritativo alguno (Proust, 2013: 86).

¿Es posible postular la existencia de una modalidad de lectura alegórica? Al menos, desde el punto de vista de Raymond Gibbs (2011: 120-122), existe un impulso alegórico, una tendencia natural que consiste en establecer vínculos entre nuestra realidad inmediata y temas más abstractos, incluso cuando el contexto no lo impone obligatoriamente (Gibbs,

³ Esta definición de alegoría o símil extendido se inserta en otro antiguo debate, de importancia en los estudios bíblicos: la discusión sobre el estatus de la parábola. De hecho, nuestra lectura se aproxima a la de Madeleine Boucher (1977: 4): la parábola es un evento discursivo que se interpreta en primera instancia literalmente y que se lee a la luz de una clave de interpretación. Otra aportación interesante la ofrece Parris (2002: 43-46) gracias a su reflexión sobre la noción de mimesis y la aplicación de los hallazgos de la hermenéutica a la lectura de los textos sagrados: la parábola evangélica no es una metáfora extendida; más bien, oscila entre el reconocimiento del mundo posible que nos propone la obra y las claves de interpretación necesarias que tiene a su disposición el lector para acceder a nuevos niveles de lectura y enriquecer consiguientemente el propio conocimiento del mundo; esta acción se realiza a través del establecimiento de semejanzas.

2011: 127). Es más, la lectura alegórica no solamente sirve para entender mejor lo abstracto, sino también para asignar a unos hechos concretos un significado adecuado que pueda encajar con ciertas imposiciones contextuales (cf. para la lectura alegórica de la Biblia, Tambling, 2010: 15 y ss.)⁴.

Por último, como se verá con detalle en el análisis de *Antagonía*, el paragón entre diferentes dimensiones de lo concreto se puede realizar con el objetivo de obtener una visión comprensiva de la realidad. Como ya se ha indicado en la introducción, la capacidad del ser humano para encontrar semejanzas es infinita, con la consiguiente proliferación caótica de vínculos y de significados. La consecuencia es un extravío que tiene mucho que ver con el que viven los personajes de *Antagonía*.

3. DESENGAÑO Y ALEGORÍA

3.1. La poética de Luis Goytisolo

Goytisolo se sitúa en la tradición que, a diferencia de cuanto se defiende en este trabajo, identifica las figuras retóricas estudiadas como manifestaciones de una sola: la metáfora. Sin embargo, en esta poética hay un dato que llama la atención: para el catalán, la metáfora así entendida está dotada de un indiscutible poder cognitivo. No funciona solamente como adorno; más bien sirve para organizar tanto la estructura del mundo novelesco como la de lo real. Así se define en el glosario final para escritores con el que se cierra *El sueño de san Luis*:

Recurso expresivo consustancial a la literatura, que es en sí esencialmente metáfora, analogía, similitud difícil de desarrollar en otras palabras o con menos palabras. Su valor estrictamente literario, contextual, la relaciona intrincadamente con el argumento, con el estilo, con la estructura y con la significación última de la obra. Pero, más allá del terreno estrictamente literario, la metáfora se relaciona también directamente con lo real, con realidades que sobrepasan la consideración puramente literaria de la obra (Goytisolo, 2015: s. p.).

De acuerdo con Goytisolo, la metáfora constituye un recurso imprescindible en la práctica literaria porque su función está estrechamente ligada a la creación de nuevas perspectivas; asimismo es un recurso que impide que una novela sea reproducible en imágenes cinematográficas (Goytisolo, 1995). Goytisolo también afirma en *El sueño de San Luis* que, relativamente a *Antagonía*, las metáforas utilizadas se caracterizan por ser “abiertas, derivativas, generadoras de nuevos planteamientos” (Goytisolo, 2015: s. p.; cf. Gimferrer, 1978).

⁴ Por todo lo dicho, esta lectura alegórica constituye una manifestación de la Mimesis III que postula Paul Ricoeur para la narración (2004: 139-140): tiene lugar en el espacio de intersección entre el mundo de la obra y el mundo del receptor: la obra que el escritor ha creado de acuerdo con un conjunto de estructuras simbólicas, de acuerdo con un horizonte de expectativas, es interpretada por el lector a través del establecimiento de relaciones de semejanza con elementos que se utilizan como claves de lectura.

Esta capacidad generativa de los recursos analógicos ha sido bien observada por la crítica; la aportación de Spires (1995) nos ayudará a perfilarla mejor. En su artículo, explica el uso del lenguaje en *Antagonía* a través de la metáfora del coloide. Por coloide se entiende un líquido en el que las partículas que lo forman nunca se funden totalmente con su disolvente, a pesar de su apariencia superficial de sustancia unitaria (Spires, 1995: 97). La relación que se establece entre los fragmentos de este líquido discursivo consistirá en la yuxtaposición continua: entrarán en tensión entre sí, pero nunca se fundirán. El efecto conseguido se sustancia en la creación de una imagen unitaria —cada fragmento se considera metonímicamente imagen de una unidad superior— y, claro, ilusoria de la realidad (Spires, 1995: 102). En una atrevida analogía entre la estructura de la obra y las leyes de la termodinámica, Spires llega a una conclusión de interés: esta interacción continua entre fragmentos que nunca se mezclan entre sí refleja, por un lado, la entropía de un mundo que se va sumergiendo progresivamente en el caos; sin embargo, por otro, constituye un modo para intuir, aunque sea muy parcialmente, el orden sobre el que descansa este movimiento continuo (Spires, 1995: 108-110). Para Goytisolo, el lector construye su suprarrelato —concepto acuñado por el novelista para definir el impacto emocional que causa la lectura de una obra (Goytisolo, 2015: s. p.)— no solo a través de todo el conjunto, sino también a través de esos fragmentos que “a modo de fractales, [son] réplica de ese conjunto” (Goytisolo, 2013, cap. V, s. p.). La lectura de Spires sirve para arrojar algo más de luz sobre el significado de metáfora en la poética de Goytisolo. Si nos damos cuenta, este entendimiento de la obra como un conjunto de significados que se superponen sin llegar a fusionarse tiene mucho que ver con la interpretación que se ha ofrecido de símil extendido en la parte metodológica.

En *Los verdes de mayo hasta el mar* se afirma que, vista esta naturaleza dinámica y reveladora de nuevas perspectivas de la creación literaria, tan erróneo por parte del crítico resulta intentar asignar un significado fijo a una obra de acuerdo con la interpretación superficial de su contexto de aparición, como por parte del escritor encorsetar su escritura en un orden pétreo. El primero olvidará que es siempre la obra quien crea su propio contexto; el error del segundo será más grave todavía:

Error [del escritor] paralelo [al del crítico], frecuente en toda clase de narrativa, producto asimismo de la fuerza de la inercia: considerar la vida como cristalización de momentos decisivos más que como un proceso, error que, en el plano de la creación, lleva a centrar el relato en un argumento articulado como en un organismo, a encuadrar el ambiente en que se desarrolla igual que si se tratara de una fotografía, a ceñirse al tiempo que la realidad exigiría de los hechos relatados más que al exigido por su expresión literaria propiamente dicha, a aislar, a abstraer, a olvidar que junto a una cosa hay siempre otra, y otra contrapuesta y otra colateral y otra anterior que la contradice y niega, que la altera y confunde hasta el punto de obligarnos a reconsiderar la hipótesis inicial, la cuestión de si es realmente la estructura un instante del proceso o es el proceso una mera línea de la estructura (Goytisolo, 2016: 827).

Crear significados estables a través de la escritura, para Goytisolo, se convierte en un sinónimo de autoengaño. La obra no busca reproducir como la fotografía; la obra más bien busca fluir como el tiempo. La consecuencia de este breve razonamiento se sustancia en que la labor del escritor consiste principalmente en generar nuevas interpretaciones de la realidad a través del establecimiento de analogías; la creación de estas relaciones no se caracterizará por la fusión de los dos términos, sino por su simple superposición. Se tratará de una superposición contingente, en continuo movimiento; las interpretaciones de la realidad que la obra propondrá en la poética de Goytisolo serán siempre provisionales; sin embargo, también permitirán intuir la existencia de una ley ordenadora bajo el caos de la superficie.

Las consecuencias de esta poética son dos: por un lado, en *Antagonía* la analogía se convierte en una especie de vía de fuga de la cárcel discursiva que crean los lenguajes establecidos dominantes en la sociedad de la dictadura, desde el marxista hasta el nacional-católico; se usa para superar los esquemas mentales que limitan la percepción de la realidad (cf. García, 2016: 35-39). Sin embargo, por otro, la provisionalidad de las interpretaciones traerá como consecuencia la pérdida final de sentido, el extravío de los personajes en un laberinto de significaciones efímeras. En este sentido, es posible establecer un puente entre esta proliferación caótica de significados y uno de los temas principales de la obra, sobre todo en *Recuento*: nos referimos, con Ricardo Gullón (1983: 63), a la narración de “la destrucción de los valores de una sociedad en trance de disolución [...]. Exposición de una decadencia y de una crisis planteada en todos los niveles y que apunta a la desintegración del hombre”.

Dentro de *Antagonía*, cada certeza lleva en su interior el germen de su propia deconstrucción; cada analogía porta consigo una nueva visión del mundo, pero también la duda y el desengaño. Por ello, se puede situar la obra en la estela de la tradición barroca española (cf. al respecto Rodríguez de la Flor, 2002: 35): el hombre es capaz de proponer nuevas interpretaciones de las que nacen nuevas verdades. A pesar de ello, estas verdades terminarán por revelarse como simples ilusiones. Gonzalo Sobejano, desde otra perspectiva, ha observado muy bien este parentesco entre la novela y la tradición barroca. Para el crítico murciano, resulta posible establecer un paralelismo entre el auto sacramental de Calderón de la Barca y el “proceder alegórico” de Luis Goytisolo, que se sustancia en la continua “materialización de las ideas o encarnación de lo abstracto” (Sobejano, 2016: 1385) a lo largo de la novela. Por todo lo indicado, es perfectamente adecuada para *Antagonía* la interpretación benjaminiana de la alegoría: el recurso pone en primer plano la contingencia, la muerte. De ahí que resulte solo capaz de superponer un fragmento encima de otro sin conseguir alcanzar ninguna forma de organicidad o de trascendencia (Benjamin, 1991; Tambling, 2010: 124).

3.2. Análisis de ejemplos

Una vez planteada la poética de Goytisolo y de *Antagonía* es necesario dar el paso sucesivo: el análisis de algunos de los abundantes ejemplos de uso de esta figura retórica que aparecen a lo largo de la obra. El primero lo hemos obtenido de *Teoría del conocimiento* y se ocupa de la descripción de los mecanismos de la memoria. Ricardo Echave recuerda Santa Cecilia; al recordar parece que la casa familiar poseyera una memoria propia, que va más allá de la humana (cf. Assmann, 2002: 331): allí habita algo “con entidad suficiente para justificar la huella que indefectiblemente deja en cuantos a ella se hallan vinculados” (Goytisolo, 2016: 1238). Tan profunda es la relación entre una familia y su casa de origen que la decadencia de la primera encuentra su fiel reflejo en la segunda; la casa ata al hombre a la tierra; por lo tanto, cualquier reforma supondrá, también para Ricardo Echave (cf. Goytisolo, 2016: 1240), una revolución en los afectos (cf. las reflexiones al respecto de Assmann, 2002: 334-336). Sin embargo, lo que más nos interesa de esta evocación es la descripción que hace Goytisolo del proceso mental. Evocar el pasado en la casa familiar es como contemplar un paisaje desde la altura:

Comparar la vista panorámica que se nos ofrece desde lo alto de un monte con una de esas miradas retrospectivas que en determinados momentos echamos sobre el propio pasado constituye un acierto en más de un sentido. Lo de menos es hablar del tiempo en términos del espacio, referirse a lo no visible en términos de lo visible, analogía que en cierto modo viene forzada por la falta de otra mejor; los elementos determinantes del carácter de la imagen son de otro orden, pertenecen no tanto al paisaje circundante, sea éste cual fuere, cuanto a la engañosa impresión de dominio que experimenta la persona que lo contempla, el caminante que ha llegado hasta allí llevado por el deseo de contemplarlo desde una posición de privilegio y que cree estar haciéndolo, sin caer en la cuenta de hasta qué punto se le ocultan, no ya los recovecos y pequeños accidentes del terreno, sino asimismo los grandes valles que yacen tras las montañas interpuestas y, lo que es más, la verdadera naturaleza de esas montañas de menor altura que nuestro caminante verá reducidas a imágenes planas, desprovistas de las estribaciones, contrafuertes y macizos transversales que les dan relieve. Y así, a semejanza de ese panorama que se extiende ante la vista de nuestro caminante, con no menos recovecos ocultos, valles olvidados y volúmenes montañosos reducidos a perfiles, las miradas hacia atrás de la memoria, su ilusoria visión del pasado a partir de las concretas connotaciones de la realidad presente (Goytisolo, 2016: 1236-1237).

Para la interpretación de este ejemplo —y de todos los estímulos ostensivos— el lector aplicará el principio de relevancia. Este, a partir de la idea de que la cognición se orienta hacia la optimización de la relevancia, plantea que “todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia óptima” (Sperber & Wilson, 1994: 198). En otras palabras, se postula que el ser humano considera de forma automática que merece la pena procesar cualquier estímulo ostensivo que recibe. Los motivos son dos: por un lado, se presume que el contenido resultará siempre lo suficientemente relevante; por otro, también se presume que tal estímulo será el más relevante que el emisor podría haber utilizado en esas circunstancias. A partir de estas

ideas, el oyente deberá deducir (Sperber & Wilson, 1994: 119 y ss.) —a través de la aplicación de la ley del mínimo esfuerzo— qué contenidos relevantes se están intentando comunicar. Para ello, deberá tener en cuenta la forma proposicional del mensaje y seleccionar, para realizar inferencias, los necesarios elementos del contexto. Con respecto a este último, se propone una concepción psicológica: para interpretar el mensaje, el individuo elige solo los supuestos presentes en su enciclopedia mental que considera útiles, y no otros (Sperber & Wilson, 1994: 168). De particular importancia resultará el proceso de metarrepresentación: para que la interpretación pueda llegar a buen fin, el oyente deberá plantear hipótesis sobre las intenciones y creencias del emisor.

Aquí es donde surgen las primeras preguntas con respecto a este ejemplo: vistas su longitud y la dificultad de su procesamiento, ¿qué elementos tendrá en cuenta el lector para obtener los contenidos que enriquecerán su visión del mundo? ¿No existía una manera de comunicar lo mismo de forma más sencilla? La respuesta a la primera cuestión está presente en la sección dedicada a la metodología: procesar un texto de ficción merece la pena porque a través del paragón entre el mundo novelesco y la realidad externa se enriquecerá la propia visión del mundo. Por otra parte, procesar un símil extendido también merece la pena porque, a través del proceso ya indicado, el lector, entre otras cosas, podrá enriquecer el significado del concepto abstracto que funciona como clave de lectura. En otro orden de cosas, la respuesta a la segunda cuestión resulta previsible: solo a través de un mensaje con esas características se podrán transmitir contenidos de importancia. En resumidas cuentas, el lector presume que su esfuerzo se verá recompensado.

Por ello, es necesario obtener del contexto datos que, en primer lugar, nos sirvan como punto de partida para tal menester. El primero es la historia de la clave de lectura y su formulación a través de metáforas conceptuales. Por ello, resulta importante señalar que el símil de Goytisolo se sitúa en la venerable tradición que interpreta la memoria como mirada interior. Esta tradición entiende el acto de recordar en términos espaciales a través de la metáfora conceptual *recordar es contemplar*, que formará parte del contexto de interpretación. La vastedad del paisaje contemplado en este fragmento evoca, desde nuestra perspectiva, los “vastos palacios de la memoria”, los espacios inmensos del recuerdo a los que se refiere San Agustín en las *Confesiones*. La interpretación del obispo de Hipona se resume en una memoria feliz, espacio para la búsqueda de la divinidad y el encuentro con uno mismo, a pesar de encontrarse siempre bajo la amenaza del olvido (cf. Ricoeur, 2000: 131-133). Sin embargo, la acción de recordar en Goytisolo aleja al hombre del autoconocimiento y le revela su extravío; se revela como la contemplación de un barroco trampantojo. Para entender mejor esta mirada, resulta necesario analizar el vehículo: la contemplación del paisaje.

En el vehículo, el contemplador siempre mantiene la serenidad, el dominio sobre sí: no hay espacio para esa revelación súbita que tiene lugar durante la suspensión y el posterior desbordamiento de las facultades vitales en la experiencia de lo sublime (Aullón de Haro, 2007: 185). Por otra parte, esta sensación de dominio resulta engañosa. El

observador se siente dueño del paisaje gracias a su mirada; sin embargo, no se da cuenta de que la misma acción de contemplar le conduce irremediabilmente a la pérdida. Esta sensación de pérdida se potenciará a través del paralelismo entre la imagen plana percibida y la realidad que oculta. Estas imágenes, que podrían evocar la vivencia de lo sublime, aparecen domesticadas: se está contemplando de manera equivocada. Durante el procesamiento de la figura retórica, la geografía siempre es geografía: en el vehículo, se evocan imágenes mentales de montañas, estribaciones o valles. El símil insta a indagar cuáles son los puntos de comparación que permiten equiparar contemplación y recuerdo, nunca provoca la aparición de conceptos ad hoc en el vehículo.

Esta referencia explícita a la mirada consciente, serena y dominadora tiene como consecuencia que el lector identifique como punto de comparación entre el tenor —la memoria— y el vehículo el hecho de que en ambas acciones se den la mano el dominio, la conciencia y la percepción engañosa. Si tomamos como punto de referencia la metáfora del sello que utiliza Platón para hablar de la mayor o menor fidelidad del recuerdo (cf. Ricoeur, 2000: 31-33), nos encontraremos con que la impronta defectuosa se convierte en Goytisolo en la regla general en estas circunstancias: el falso recuerdo es siempre consciente. Tal y como ocurre durante la contemplación dominadora del paisaje, este tipo de memoria solo nos permitirá acceder a falsas apariencias. En resumidas cuentas, de esta forma se producirá el enriquecimiento de la visión del mundo del lector.

El siguiente ejemplo que hemos elegido, también perteneciente a *Teoría del conocimiento*, tiene como objetivo la profundización tanto en un concepto tan inaprensible como la muerte, como en la arrebatadora personalidad de Margarita, cuya relación con Ricardo Echave provoca un auténtico terremoto en el mundo que les rodea. De hecho, el protagonista tiene que recurrir al símil extendido para explicar el desbordado vitalismo que acompaña a Margarita incluso después de su muerte y que se manifiesta en las reacciones de quienes la conocieron. Para ello, se ve obligado a describir la reacción usual ante la muerte de un ser querido, tan diferente:

No, esta reacción general hay que relacionarla, no con la muerte, sino con la vida, con los sentimientos que Margarita había despertado en cuantos tuvieron ocasión de conocerla. Algo que nada tiene que ver con las manifestaciones de dolor a las que usualmente da lugar la muerte de alguien, la ceremonia que entonces se organiza, la puesta en escena de ritual y la no menos ritual respuesta que suscita entre los asistentes, una atmósfera similar, por lo ilusoria, a la que se respira en el teatro cuando acaba la función, ese silencio, esa emoción contenida que embarga al público al término de un drama, variante triste, en definitiva, pero no por ello menos efímera, de esa especie de sentimiento de fraternidad y armonía que posee a los espectadores de una revista musical cuando, tras el desfile final, se encienden las luces y todo el mundo empieza a moverse hacia la salida, todavía sonrientes y satisfechos, cómplices todos ellos, partícipes anónimos de un risueño mensaje, de un canto a la alegría de vivir, que sólo comenzará a disiparse, como el vaho que resopla, con el frío de la calle y la oscuridad hostil, en busca del maldito coche (Goytisolo, 2016: 1267-1268).

Procedamos como en el ejemplo anterior: en este fragmento también se evoca una metáfora conceptual ampliamente conocida, que se selecciona como punto de partida. Nos referimos a *la vida es un teatro*: se trata de una vieja idea estoica que interpreta al sujeto como un personaje encarnado y a la vida como una representación. Durante el Barroco, este planteamiento se utilizó para asignar un significado simbólico a las personas, a los objetos, de acuerdo con una visión muy concreta; el orden de la obra debía corresponder ilusoriamente con el orden real del mundo (Rodríguez de la Flor, 2002: 238-240). Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de esta comparación reside en la organización del vehículo: los espectadores ya no forman parte del espectáculo, están fuera; se limitan a aplaudir y a salir del teatro. Si aplicamos los rituales asociados a la muerte como clave de lectura nos daremos cuenta que, en el nivel de lectura alegórico, el símil extendido nos informa de la distancia insuperable que se establece entre los vivos y los muertos: los primeros constituyen el público que aplaude a los segundos al otro lado del escenario.

Sin embargo, el aspecto más interesante reside en que el vehículo se presenta como un símil dentro de un símil: nos referimos a la comparación entre el drama y la revista a través de las sensaciones que se experimentan cuando termina el espectáculo. Por ello, el lector se verá impelido a aplicar la misma clave de interpretación a esta sensación de hermandad, de alegría, de satisfacción, tan similar a las reacciones por la muerte de Margarita y conseguirá formarse una impresión difícilmente parafraseable.

Si proseguimos con nuestro análisis del vehículo, particularmente logrado es el contraste que se establece entre la atmósfera del teatro y el mundo exterior. Goytisolo hábilmente consigue que una escena cotidiana evoque sensaciones de frío y de desamparo gracias a una descripción atenta a los detalles: la referencia al vaho que escapa de la boca es muy efectiva. De esta manera, la efímera alegría de vivir de la comedia musical desemboca siempre en el frío de la noche, que resulta ser el mundo en el que deben habitar los espectadores. El acceso al nivel de lectura alegórico provoca efectos de gran riqueza: Goytisolo no solo reinterpreta el significado de los rituales funerarios a través de la comparación con el teatro, sino que también consigue, por un lado, gracias al pasaje del drama a la comedia provocar en el lector una impresión que le ayude a entender mejor a Margarita y a su muerte. Por otro, a través del paisaje del teatro al mundo exterior consigue comunicar la sensación de soledad y vacío que queda en los vivos ante la muerte del otro.

Un aspecto particularmente importante para la comprensión de *Antagonía* reside en las continuas analogías que se establecen entre las obras de Velázquez y la organización y el contenido de la obra. De acuerdo con Carlos Javier García (2016: 33), la evocación de las pinturas tanto proporciona nuevas perspectivas sobre la estructura de esta narración o de la novela en general como crea nuevos niveles de lectura que asignan ulteriores significados al cuadro. En otras palabras, *La familia de Felipe IV*, *La fábula de Aracne*, *La rendición de Breda* o el retrato de Esopo funcionan como claves de lectura de cada una de las cuatro partes de la novela y viceversa.

Llegados a este punto, para comprender mejor la función de este procedimiento en *Antagonía* resulta necesario señalar un detalle aparentemente banal: la comparación no se realiza nunca entre la novela y la pintura, sino entre la novela y una écfrasis de la misma. De acuerdo con Riffaterre (1999: 162), resulta ingenuo considerar que la descripción de un cuadro pueda poseer objetividad; toda descripción es siempre una interpretación en la que se dan la mano una concepción del lienzo, del arte y del artista. En la écfrasis, el discurso hermenéutico llega a sustituir al discurso descriptivo: el elemento visual puede terminar por desaparecer o por quedar en segundo plano, fagocitado por consideraciones críticas; la explicación de la técnica pictórica, de la historia del motivo puede llegar a hacer desaparecer al cuadro. En conclusión, “la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (Riffaterre, 1999: 164). Qué duda cabe que una interpretación disfrazada de descripción objetiva es un instrumento retórico de gran efectividad persuasiva. Buena prueba de ello es el ejemplo que transcribimos a continuación, que funciona aparentemente como clave de lectura del conjunto de *Los verdes de mayo hasta el mar*:

Una obra que, a semejanza de *Las Hilanderas*, consta de tres planos simultáneos: un primer término de trabajo, mujeres hilvanando la materia prima de lo que ha de convertirse en la trama del tapiz; un grupo de damas en segundo término, más iluminado, contemplando el tapiz que se le muestra en aquel preciso momento, mientras en el taller se cuchichea algún chisme, clientela de alcurnia sin duda, señoras venidas sea con ánimo de compra, sea por simple curiosidad; y, al fondo, el tapiz expuesto en aquel mismo momento, uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto, probablemente, a los ya mostrados o a los que falta mostrar. De los tres planos, qué duda cabe, es en el primero, en el del taller, donde propiamente se encuentra el centro del cuadro, y no tanto por su proximidad, por su especial realce debido a la perspectiva, cuanto porque constituye el verdadero nexo de unión entre los otros dos, el tema mitológico del fondo y las transacciones relativas al producto acabado (Goytisolo, 2016: 864).

La atención de Goytisolo a la estructura del cuadro y el excesivo esquematismo con el que se describen sus elementos visuales tiene una consecuencia de capital importancia: un lector que nunca haya visto *La fábula de Aracne* no tendrá ni la más remota idea de cómo es. Lo que sí que sabrá es que la organización de sus elementos —y el significado que les asigna Goytisolo— encuentra su correlato en los tres planos en los que se organiza la novela: el de la vida del autor, muchas veces materia para su narración; el de sus sueños y su vida interior; por último, el de la ficción (cf. Noyaret, 2016: 80-82). Se trata de tres planos que están en continuo contacto: la obra crea un contexto para la vida del autor y se mezcla con sus sueños. Obsérvese que más arriba hemos dicho que este cuadro aparentemente funciona como clave de lectura —tenor— de la novela. Insistimos en que todo es una apariencia. Desde nuestro punto de vista, la lectura del cuadro como correlato de la experiencia creadora solo es posible una vez que el lector ha pasado por la lectura de la narración y ha intentado dar orden al caos que se manifiesta en el intercambio incesante entre la vida de Raúl Ferrer Gaminde, las fantasmagorías de su escritura y los personajes del mundo de ficción que está creando. En otras palabras, en realidad, es el

conjunto de *Los verdes de mayo hasta el mar* quien funciona como clave para asignar nuevos significados a la écfrasis de Goytisoló.

En *Antagonía*, también están presentes otros usos de la écfrasis: a través de la utilización de un concepto abstracto como clave de interpretación se crea un nivel de lectura alegórico de la primera que permite enriquecer ulteriormente el significado del segundo. Para explicar este proceso hemos tomado como punto de referencia el papel que juega *La rendición de Breda* en *La cólera de Aquiles*. Gran parte del atractivo de esta parte de *Antagonía* descansa en el *ethos* de la narradora, Matilde Moret. Gonzalo Sobejano (1983b: 91) ha observado con acierto que el adjetivo más adecuado para definir esta voz mientras comenta su propia vida es el de petulante: manifiesta una continua exhibición de su superioridad sobre los demás, una franqueza que “procede de una seguridad puesta en relieve hasta un grado extremo de atrevimiento”. Para el estudioso, el antecedente más directo de esta voz reside en *Ecce homo*, la autobiografía de Nietzsche. Los parecidos entre ambos no se reducen solamente al tono: ambos narradores muestran también profundo interés en la indagación en la naturaleza del proceso de la escritura y de las emociones humanas.

Para nuestro trabajo, particularmente interesante resulta la interpretación del amor presente tanto en el monólogo de Matilde Moret como en *Ecce homo*: en ambas obras, se define como una emoción egoísta, violenta, que no se puede deslindar nunca de la sexualidad (Sobejano, 1983b: 95-96). Sobejano (1983b: 95) señala con acierto cómo esta idea se manifiesta en la recurrencia del léxico relacionado con la guerra. En otras palabras, al hablar de amor, Matilde Moret se sitúa en los dominios de la conocida metáfora conceptual *el amor es una guerra*, de sobra conocida en nuestra cultura. Sin embargo, dentro de este contexto, se consigue plantear la emoción de forma novedosa. Esto se consigue a través de la comparación con una particular écfrasis del cuadro:

Supongo que al equiparar amor y guerra habrá quedado suficientemente claro que no me refería al vulgar tópico del antagonismo amante-amado, del tira y afloja que tiende a entablarse entre dos seres que se aman. No, no es ésa la lucha de la que hablo, sino de la que cada uno desarrolla dentro de sí, del combate que cada uno de los amantes libra consigo mismo, al igual que nuestro cuerpo cuando hace frente a un proceso infeccioso. Por eso, al hablar de recuperación, tampoco estoy refiriéndome al triunfo de una parte sobre la contraria en el antagonismo amoroso, sino al completo restablecimiento del equilibrio interior, en los contendientes, sea uno solo el afectado, lo sean ambos. En definitiva, la elección que se plantea a los defensores de Breda —resistir o rendirse— concierne a un solo objetivo: preservar la ciudad por encima de todo. Lo de menos, así pues, es la victoria de las tropas españolas, su entrada relativamente pacífica en la ciudad, un mal trago que más tarde o más temprano será olvidado por sus habitantes, como siempre acaban por olvidarse estas cosas. Lo que realmente constituye el núcleo de la cuestión es la victoria de la ciudad sobre sí misma por medio de un rescate: esa clave, la llave.

Y como con las ciudades, así con las personas en lo que al amor se refiere, aunque, por supuesto, sea bien poca la gente que tiene conciencia de ello. Los más tienden a sentirse víctimas de la persona amada, engañados por ella, defraudados, pisoteados; nunca víctimas de sí mismos. En algunos casos, no llegan a olvidar nunca: esas son las

personas que pueden considerarse vencidas. Yo, por el contrario, poseo unas defensas solo comparables a mi capacidad de olvido. La simple convicción de que no podría enamorarme ni aunque quisiera, de que me limito a defender lo que es mío [...] me da un domino absoluto de la situación (Goytisolo, 2016: 954).

De nuevo, en la écfrasis se insiste más en lo que está fuera del cuadro que en lo que efectivamente se puede percibir: nos referimos a los pensamientos de sus protagonistas. Su equiparación con el amor sirve para incorporar a la écfrasis de la rendición un ulterior nivel de lectura: el asedio de una ciudad se puede leer como equivalente al juego amoroso. Gracias a la comparación, este es planteado desde una perspectiva novedosa, lejana de la lógica vencedor-vencido. El amor termina por corresponder a un combate contra uno mismo, que en el sufrimiento busca salvarse a través del restablecimiento del equilibrio. El derrotado —esto se ve de forma clarísima en el modo en el que Matilde Moret afronta la traición de su amante Camila con el argentino Roberto— es aquel que no sabe salvarse. El resultado de esta lectura de *La rendición de Breda* tiene importantes consecuencias: tras el acceso al nivel de lectura alegórico, el receptor se ve impelido a crear el concepto *ad hoc amor**. De esta forma, el que el objetivo del juego amoroso sea, en última instancia, la recuperación del equilibrio interior obliga a reorganizar las experiencias, las ideas, las sensaciones, que se asocian al concepto que se había tomado como punto de partida. En conclusión, a través del símil extendido se proporciona al lector una nueva idea del amor. Esta servirá para interpretar la conducta de Matilde Moret a lo largo del resto de la novela: someterá a Camila y a Roberto a una especie de asedio invertido (cf. Wislocka, 1983: 86), que consistirá en otorgar toda la libertad posible a la pareja con el objetivo de que se conviertan en víctimas de sus propias pasiones.

Para terminar, pasamos a un último uso del símil extendido: la comparación entre dos situaciones concretas de la realidad muy alejadas entre sí. El objetivo de este recurso literario en *Antagonía* reside, entre otros aspectos, en la creación de asociaciones inesperadas que otorguen al lector una visión de las fuerzas ocultas que dominan el mundo de los personajes y que una mirada superficial no puede descubrir. Para este último comentario, se han tomado dos ejemplos de *Recuento*, la primera parte de la obra. Esta constituye una representación del conflicto que se dio durante el franquismo entre “la decadente pequeña burguesía y la oligarquía monopolista, así como las contradicciones ideológicas de los representantes de las distintas tendencias antifranquistas” (Ortega, 1982: 123). En este campo de batalla los lectores serán testigos del itinerario de Raúl Ferrer Gaminde desde la inmediata posguerra hasta su entrada en prisión en 1963. Esta trayectoria vital está preñada de paradojas: los represivos valores de su clase social —la burguesía— lo conducen a un activismo comunista que nunca conseguirá practicar de forma coherente (Ortega, 1982, 125). Como indica el mismo Goytisolo (2012b: s. p.) cuando hace referencia a su propia militancia en *Diario a 360°*, “[a]filiarse a una organización clandestina [...] es siempre la solución a un problema personal”. En su caso, la satisfacción de un sentimiento de justicia provoca el alejamiento de los valores de su familia, perfectamente integrada en el régimen. El resultado final tanto para Goytisolo

como para Raúl Ferrer Gaminde será el encarcelamiento real e interior: la prisión, la soledad, la incomunicación (Gullón, 1983: 61); el protagonista se sentirá perdido en un laberinto discursivo —los lenguajes del franquismo, de la burguesía, del activismo de izquierdas— que terminará por eliminar cualquier certeza que pudiera servir de apoyo. La salvación residirá en la escritura.

En este contexto, creemos que una función del símil extendido consiste precisamente en conjurar el caos en el que se sumergen los personajes, en revelar los filamentos de la tela de araña en la que acaban atrapados. El primer ejemplo sirve para describir el funcionamiento de una organización subversiva y, en última instancia, dar noticia de las causas de su fracaso:

En cualquier caso, con toda evidencia, el objetivo de aquel intercambio de puntos de vista sobre la realidad política no era otro que el de buscar en la realidad ejemplos o pruebas de la teoría, reafirmar las propias convicciones, oírse el uno al otro reafirmandolas y —¡arriba esos ánimos!— alentarse al unísono, sin suscitar dudas, sin poner pegos o plantear posibles discrepancias respecto a las interpretaciones de los hechos obviamente intuitivas como ideológicamente correctas y, en tal concepto, aprobadas de antemano en un clima donde la insistencia crítica quedaba tácitamente fuera de lugar, por razones semejantes a las que en una comunidad de vecinos, por ejemplo, la convivencia se haría imposible de no desentenderse cada uno de la intimidad de los demás, de no saludarse cortésmente los unos a los otros al encontrarse en el portal, cada uno haciendo como que ignora todo lo que sabe del otro, controlando al extremo los sentimientos de conmiseración o regocijo que, según el caso, pueda estar experimentando, pacto implícito de buena vecindad sin cuyo acatamiento sería insoportable el simple hecho de tener que compartir la misma escalera, el mismo ascensor, con los restantes inquilinos de un edificio donde todo acaba sabiéndose, los apaños de cada uno, los arreglos a que obliga la vida, que imponen las circunstancias, el tiempo que pasa, cosas como que el señor Sancho, a sus años y con sus achaques, aún se las compone para tener contenta a la propietaria de una mercería, o que mucho deben los Valls del quinto segunda a que ella ha sabido entenderse con el jefe de la oficina en que trabaja el marido, o que al chico de la portera, al Pepito, le habían dado por el culo, y que desde todo el patio se oían sus llores cuando los padres descubrieron la hemorragia, cosas de las que nadie se da por enterado en presencia de las personas directamente afectadas y que, en el supuesto de que excepcionalmente, en un acceso de cólera o agresividad histérica, alguien se atreviera a quebrantar la regla, no dejaría de ser unánimemente y duramente criticado por sus convecinos (Goytisolo, 2016: 481-482).

En este caso, el símil extendido sirve para que el lector se dé cuenta de que la falta de espíritu crítico dentro del Partido Comunista no se debe a razones intrínsecas; más bien, se hace necesario indagar en el contexto social al que pertenece. Para ello, se compara con el comportamiento de un grupo de vecinos, con todas esas pequeñas miserias que siempre quedan ocultas tras la fachada del edificio que comparten. El resultado se traduce en una convivencia superficial y forzada en la que no existe ni la unidad ni la solidaridad propias de los miembros de una llamada comunidad. De ahí el fracaso al cual se ve abocada a lo largo de *Recuento* la disidencia. En este caso, se intenta guiar al lector sobre los puntos de comparación que establecen una relación entre tenor y vehículo: nos

referimos a las razones que causan tal comportamiento. No se le escapa al lector que la motivación final de la ausencia de diálogo dentro del partido reside precisamente en que comparte los mismos modelos de convivencia de la sociedad que pretende cambiar. Obsérvese cómo este efecto es potenciado por la variedad de situaciones de gran contenido emocional que se describen con detalle en el vehículo. Todas forman parte de la vida cotidiana dentro de la dictadura; el lector puede asociar con facilidad una imagen mental a cada una de ellas. El hallazgo consiste en que, gracias a la comparación, se tiene la impresión de que en su día a día los miembros del partido se comportan precisamente de esa manera. De ahí que la revolución soñada termine por verse condenada al fracaso.

Sin embargo, Goytisolo no se detiene ahí; en el último ejemplo propuesto se da el paso sucesivo: el establecimiento de una relación entre la violencia propia de una sociedad dictatorial y una tendencia común a todos los hombres según el constructo del psicoanálisis: la pulsión de muerte. Veamos:

[...] Es decir, promover en ellos mismos [los policías] un estado de exasperación únicamente comparable al que puede alcanzar una madre particularmente crispada respecto al bebé que no la deja en paz y que, cuando la deja, cuando al fin está tranquilo, es ella quien lo zarandea y lo sacude para que vuelva a llorar y así tener motivos para seguir aborreciéndolo. Pues del mismo modo que un sistema pedagógico rico en castigos y puniciones revela por parte del educador, sea un familiar o un maestro, no sólo reprimidas tendencias sadomasoquistas y eventualmente homosexuales y —caso de mediar parentesco— incestuosas, sino, ante todo, un fenómeno de traslación sobre el niño de las propias impotencias y frustraciones, tanto más abrumadoras, por lo general, cuanto más intenso es el castigo aplicado, así, cuando un policía golpea, lo hace, normalmente, ofuscado por los espantos de la propia conciencia.

¿Qué hacer entonces cuando la poli lo hincha a uno a golpes? Lo contrario que hace uno de esos jugadores de fútbol de rugby que, tras caer como fulminados y retorcerse aparatosamente en el césped, terminan por incorporarse y, después de cojear doloridos unos pocos pasos, aprietan a correr como lebreles (Goytisolo, 2016: 558-559).

La tortura a la que somete la policía a Raúl Ferrer Gaminde en el momento de su detención encuentra su correlato en las relaciones escolares y familiares. En estas, la sociedad permite que la conciencia atormentada por la represión consiga proyectar su ira sobre el otro. Desde nuestro punto de vista, la función de este símil extendido consiste en validar el modelo psicoanalítico de Freud: nos referimos a su concepción del ser humano como punto de encuentro de las pulsiones eróticas, de vida y autoconservación, y las de agresión tanto hacia los demás como hacia uno mismo (cf. Freud, 1992; Freud, 1991: 190-192). Freud considera que, a la hora de gestionar estas pulsiones, la cultura juega un rol fundamental: una sociedad solo podrá mantener unidos a sus miembros a través de un sentimiento positivo de la solidaridad o de uno negativo de odio al enemigo externo; en la sociedad las tendencias destructivas del ser humano se controlan a través de su transferencia del individuo a la comunidad. Ahora bien, esta última aseveración es utópica, pues, como el mismo Freud (1991: 189) reconoce, en ninguna sociedad los individuos viven en una pura relación de igualdad: siempre está presente la lucha por la

supremacía, la frustración de los derrotados y, claro, el espacio en el que las tendencias destructivas que se pueden liberar. De eso nos hablaría el texto con el que cerramos nuestro trabajo. Como se puede ver, el orden que impone la comparación sirve para establecer una relación de continuidad entre diferentes ámbitos de la vida social. El efecto de la comparación consistirá en que el lector tomará conciencia de la violencia que discurre como un río subterráneo —y difícilmente controlable— a lo largo de nuestra cotidianidad. Gracias al símil, se descubre que la tortura policial que sufre el protagonista de *Recuento* en realidad constituye un reflejo de pulsiones mucho más complicadas y extendidas de lo que parece superficialmente.

4. CONCLUSIONES

Este trabajo, en primer lugar, ha intentado aportar una visión novedosa sobre el procesamiento de la alegoría y su relación con el símil. Con la teoría de la relevancia como instrumento metodológico se ha observado que la principal diferencia entre símil y metáfora reside en que, en el caso del primero, no se da la construcción de un concepto ad hoc en el vehículo; más bien, se opta por procesar los significados literales para encontrar puntos de comparación o, en el caso de que sea necesario, reconocer la relevancia de la misma comparación.

A partir de este razonamiento, se ha alcanzado la conclusión de que no existen diferencias entre el procesamiento del símil extendido y el de la alegoría; se trata del mismo proceso. En estos casos, al procesarse siempre de forma literal el vehículo, la función del tenor consiste en proporcionar una clave que permita la aparición de un nivel de lectura alegórico que convive con el literal. Es importante señalar que, en los casos en que el tenor sea un concepto abstracto, la lectura alegórica traerá consigo el enriquecimiento de su significado a través de las imágenes mentales y las emociones evocadas por el vehículo.

En la segunda parte del trabajo, se ha razonado que el recurso continuo al símil extendido en la prosa de *Antagonía* está relacionado con su característica principal: esta novela es ante todo la representación barroca de un mundo caótico que solo puede ser ordenado de forma contingente y provisoria; de ahí el extravío en el que viven sus personajes, en particular los que protagonizan *Recuento*. A partir de ahí se ha aplicado la metodología desarrollada en la primera parte a tres tipos de alegorías o símiles extendidos: los que se utilizan para la explicación de procesos mentales como la memoria, los que presentan conceptos abstractos y, por último, aquellos que, a través de la comparación entre situaciones cotidianas muy concretas, tienen como finalidad revelar al lector las fuerzas ocultas que rigen la acción de los personajes.

El resultado de nuestra propuesta consiste, en primer lugar, más que en proponer interpretaciones novedosas de *Antagonía*, en fundamentar con la ayuda de la Pragmática procesos de comprensión que hasta el momento se habían planteado en la bibliografía existente de forma excesivamente intuitiva. Efectivamente, el lector medio de la novela

se habrá dado cuenta de que sus concepciones de la memoria o el amor se enriquecían tras la lectura de textos como los propuestos. Lo que no quedaba del todo claro era el modo en que se producía tal enriquecimiento. A partir de nuestra propuesta esperamos haber dado una respuesta mínimamente convincente. En segundo lugar, nuestra lectura ofrece una explicación de interpretaciones adecuadas de la novela: nos referimos, por ejemplo, a la noción de texto coloidal planteada por Spires. Para terminar, el planteamiento teórico también justifica lecturas más generales de la alegoría, como la propuesta por Walter Benjamin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (2010). *Confesiones*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- ASSMANN, A. (2002). *Ricordare*. Bolonia: Il Mulino.
- AULLÓN DE HARO, P. (2007). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.
- BENJAMIN, W. (1991). *El origen del drama barroco alemán*. Barcelona: Taurus.
- BOUCHER, M. (1977). *The Mysterious Parable: A Literary Study*. Washington D.C.: Catholic Biblical Association.
- BORGH, A.M. & BINOFSKI, F. (2014). *Words as Social Tools: An Embodied View on Abstract Concepts*. Nueva York: Springer [Formato Kindle].
- CARSTON, R. (2002). *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Malden / Oxford / Victoria / Berlin: Blackwell Publishing.
- ____ (2010). "Metaphor: Ad hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images". *Proceedings of the Aristotelian Society* 110, 607-23.
- ____ (2018). "Figurative Language, Mental Imagery and Pragmatics". *Metaphor & Symbol* 33.3, 198-217.
- CARSTON, R. & WEARING, C. (2011). "Metaphor, hyperbole and simile: A pragmatic approach". *Language and Cognition* 3.2, 283-312.
- CHILDS, P. & FOWLER, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Oxon / New York: Routledge.
- CRISP, P. (2005). "Allegory, Blending and Possible Situations". *Metaphor and Symbol* 20.2., 115-131. Disponible en línea: https://doi.org/10.1207/s15327868ms2002_2 [14/01/2022].
- ____ (2008). "Between extended metaphor and allegory: is blending enough?". *Language and Literature* 17.4, 291-308.
- DAVIDSON, D. (1978). "What Metaphors Mean". *Critical Inquiry* 5.1, 31-47.
- ECHEVERRÍA, I. (2012). "Prólogo". En *Antagonía*, L. Goytisoló, s. p. Barcelona: Anagrama [Formato Kindle].
- ERVAS, F. (2019). "Metaphor, Ignorance, and the Sentiment of (Ir)rationality". *Synthese* 198, 6789-6823.

- FREUD, S. (1991). “¿Por qué la Guerra? (Einstein y Freud)”. En *Obras completas. Tomo XXII*, 181-198. Buenos Aires: Amorrortu.
- ____ (1992). “Más allá del principio del placer”. En *Obras completas. Tomo XVIII*, 1-61. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARCÍA, C. J. (2016). “Prólogo”. En L. Goytisolo (2016), *Antagonía*, ed. C. J. García (ed.), 11-56. Madrid: Cátedra.
- GARGANI, A. (2014). *Poetic Comparisons: How Similes Are Understood*. PhD Dissertation: University of Salford. Disponible en línea: https://usir.salford.ac.uk/id/eprint/31952/1/Adam_Gargani_Electronic_Final_Redacted.pdf [14/01/2022].
- ____ (2016). “Similes as poetic comparisons”. *Lingua* 175-176, 54-68.
- GEBAUER, G. & WULF, C. (1992). *Mimesis. Culture – Art – Society*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- GIBBS, R. W. (2011). “The Allegorical Impulse”. *Metaphor and Symbol* 26, 121-130.
- GIMFERRER, P. (1978). *Radicalidades*. Barcelona: Antonio Bosch.
- GLUCKSBERG, S. & HAUGHT, C. (2006). “On the relation between metaphor and simile: When comparison fails”. *Mind and Language* 21.3, 360-378.
- GOYTISOLO, L. (1995). *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Real Academia Española.
- ____ (2012a). *Antagonía*. Barcelona: Anagrama [Formato Kindle].
- ____ (2012b). *Diario a 360°*. Madrid: Siruela [Formato Kindle].
- ____ (2013). *Naturaleza de la novela*. Barcelona: Anagrama [Formato Kindle].
- ____ (2015). *El sueño de San Luis*. Barcelona: Anagrama [Formato Kindle].
- ____ (2016). *Antagonía*, ed. C. J. García. Madrid: Cátedra.
- GRONDIN, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Madrid: Herder.
- GULLÓN, R. (1983). “Un texto de aire y fuego”. En *El cosmos de Antagonía*, S. Clotas (ed.), 49-61. Barcelona: Anagrama.
- ISRAEL, M.; HARDING, J. R. & TOBIN, B. (2004). “On simile”. *Language, Culture and Mind* 100, 123-135, Disponible en línea: <http://terpconnect.umd.edu/~israel/Israel%26al-Simile.pdf> [14/01/2022].
- JURISTO, J. A. (2012). “El mundo es una obra de ficción”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 742, 57-66.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- NOYARET, N. (2016). *Antagonía*. Clamecy: Atlante.
- ORTEGA, J. (1982). “La visión del mundo en *Recuento*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 385, 121-138.
- PARRIS, D. P. (2002). “Imitating the Parables: Allegory, Narrative and the Role of Mimesis”. *Journal for the Study of the New Testament* 25.1, 33-53.
- PROUST, M. (2013). *A la búsqueda del tiempo perdido I. Por la parte de Swann*. Barcelona: RBA.

- RICIO, A. (1983). "El cambio, un falso movimiento". En *El cosmos de Antagonía*, S. Clotas (ed.), 89-105. Barcelona: Anagrama.
- RICOEUR, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. México D.F. / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del relato en el tiempo histórico*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- RIFFATERRE, M. (2000). "La ilusión de la écfrasis". En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- SOBEJANO, G. (1983a). "Dos estilos de comparación: Juan Benet, Luis Goytisolo". *Bulletin Hispanique* 85.3-4, 403-431. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1983_num_85_3_4515 [14/01/2022].
- ____ (1983b). "El *Ecce Homo* de Matilde Moret". En *El cosmos de Antagonía*, S. Clotas (ed.), 89-105. Barcelona: Anagrama.
- ____ (1993). "Sobre la comparación en la prosa narrativa de Luis Goytisolo". *La Página* 11-12, 7-18.
- ____ (2016). "Antagonía, gran teatro del mundo". En L. Goytisolo *Antagonía*, C. J. García (ed.), 1383-1394. Madrid: Cátedra.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2008). "A Deflationary Account of Metaphor". En *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, R. W. Gibbs (ed.), 84-105. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2015). "Beyond Speaker's Meaning". *Croatian Journal of Philosophy* 15.44, 117-149.
- SPIRES, R. C. (1995). "Los discursos coloidales de *Teoría del conocimiento*". En *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*, M. Á. Vázquez Medel (ed.), 95-110. Barcelona: Lumen.
- TAMBLING, J. (2010). *Allegory*. London / Nueva York: Routledge [Formato Kindle].
- UNGER, C. (2017). "Towards a Relevance Theory Account of Allegory". En *Applications of Relevance Theory: From Discourse to Morphemes*, A. Piskorska & E. Walazewaka (eds.), 152-174. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- ____ (2018). "Cognitive Pragmatics and Multi-layered Communication: Allegory in Christian Religious Discourse". En *Religious Language, Mind and Brain*, P. Chilton & M. Kopytowska (eds.), 333-352. New York: Oxford University Press.
- ____ (2019). "Allegory in Relation to Metaphor and Irony". En *Relevance, Pragmatics and Interpretation. Essays in Honour of Deirdre Wilson*, K. Scott, B. Clark & R. Carston (eds.). Cambridge: Cambridge University Press [Formato Kindle].

- WILSON, D. (2012): “Metarepresentation in Linguistic Communication”. En *Meaning and Relevance*, D. Sperber & D. Wilson (eds.), 230-257. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2018). “Relevance Theory and Literary Interpretation”. En *Reading Beyond the Code. Literature & Relevance Theory*, T. Cave y D. Wilson (eds.), s. p. Oxford: Oxford University Press [Formato Kindle].
- WHARTON, T. & STREY, C. (2019). “Slave of the Passions. Making Emotions Relevant”. En *Relevance, pragmatics and interpretation. Essays in Honour of Deirdre Wilson*, K. Scott *et al.* (eds.), s. p. Cambridge: Cambridge University Press [Formato Kindle].
- WILSON, D. & CARSTON, R. (2019). “Pragmatics and the Challenge of ‘Non-Propositional’ Effects”. *Journal of Pragmatics* 145, 31-38.
- WISLOCKA, B. (1983). “Velázquez y Antagonía”. En *El cosmos de Antagonía*, S. Clotas (ed.), 75-89. Barcelona: Anagrama.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 08/06/2022

POLISISTEMAS Y POESÍA NORTEAMERICANA. LAS TRADUCCIONES DE ÁLVARO CUNQUEIRO EN EL *FARO DE VIGO* (1961-1981)¹

POLYSYSTEMS AND AMERICAN POETRY. ÁLVARO CUNQUEIRO'S TRANSLATIONS IN *FARO DE VIGO* (1961-1981)

Rubén JARAZO ÁLVAREZ

Universitat de les Illes Balears

r.jarazo@uib.es

Resumen: Este artículo pretende analizar el papel que juega la traducción de poesía norteamericana en el Suplemento Cultural de “Letras” de Álvaro Cunqueiro y Francisco Fernández del Riego para el *Faro de Vigo* (1961-1981) a la luz de la teoría de los polisistemas y en el contexto en el que se producen: el Franquismo desarrollista. La labor de reconstrucción del polisistema gallego a tenor de las traducciones realizadas por Cunqueiro en este suplemento no ha sido especialmente valorada si tenemos en cuenta la cantidad y variedad de repertorios adquiridos por el polisistema de destino, repertorios que además nos permiten reflexionar sobre la realidad social, cultural, y política de una España que transita entre la dictadura franquista y la Transición.

Palabras clave: Polisistemas. Traducción. Poesía norteamericana. *Faro de Vigo*. Álvaro Cunqueiro.

Abstract: This article examines the role of American poetry and its translation in Álvaro Cunqueiro's and Francisco Fernández del Riego's Literary Supplement (1961-1981) in *Faro de Vigo* under the scope of the polysystem theory and the context of its production: the Francoist Spanish miracle. The reconstruction of the Galician polysystem mostly carried out by Álvaro Cunqueiro's translations in this literary supplement hasn't been considered of great value, especially if we consider the myriad of repertoires acquired by the target culture, repertoires that also contribute to grasp the social, cultural and political complexities of a country that transits from dictatorship to democracy.

Keywords: Polysystems. Translation. American poetry. *Faro de Vigo*. Álvaro Cunqueiro.

1. INTRODUCCIÓN

Álvaro Cunqueiro Mora (1911-1981) es dentro del panorama de la literatura en España el autor que más ha contribuido a ofrecer desde Galicia una visión original de los mitos y personajes de la literatura de los países de habla inglesa. Merece, pues, ser

¹ Artículo resultado del Proyecto “Cuerpos en Tránsito 2: Diferencia e indiferencia” (FFI2017-84555-C2-2-P), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y “FEDER. Una manera de hacer Europa”.

estudiado dentro del ámbito de las interrelaciones literarias entre el noroeste peninsular español y el mundo anglosajón, no sólo por escribir obras de la importancia de *Merlín e familia i outras historias* (1955) y *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (1958), sino también por la gran cantidad de referencias intertextuales que subyacen en su obra poética, ensayística, y muy especialmente en su obra periodística. Esta última ha visto la luz en antologías como *Fábulas y leyendas de la mar* (1982), *Tesoros y otras magias* (1984), *Los otros caminos* (1988), *El pasajero en Galicia* (1989), *Viajes imaginarios y reales* (1986), *La bella del dragón. De amores, sabores y fornicios* (1991) y *Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias* (1994). Abarca su obra periodística un período tan extenso (1930-1981) que nos permite reflexionar, a través de este corpus, sobre la situación social, cultural, y política de una España que transita entre la dictadura franquista y la Transición. Consideración especial merece, como veremos, el papel que juega la poesía norteamericana traducida por Cunqueiro para el Suplemento cultural del *Faro de Vigo* (1961-1981).

Hablar de la prensa periódica en la España del siglo XX es hablar de la dictadura, de las leyes de prensa, del sistema de consignas y de la (auto)censura. Para Morcillo, la Ley Suñer de 1938 supuso el fin de cualquier resquicio en el ámbito de la libertad de prensa (1988: 82). No obstante, esta situación de opresión y control sobre la prensa cambiará progresivamente debido a condicionantes políticos y estratégicos. El conocido como Segundo Franquismo, o Franquismo desarrollista, vendrá marcado por una nueva sintonía en materia de relaciones exteriores entre España y los Estados Unidos tras el comienzo de la Guerra Fría en los años cincuenta. El estado español pasa a ser un aliado más en la lucha contra el comunismo y de cierta importancia estratégico-militar estadounidense. Este hecho forzará dos procesos paralelos y convergentes: el reconocimiento de la dictadura franquista por parte de la comunidad internacional y la leve apertura de España hacia Europa. Esta tendencia se verá reflejada en la sustitución de la Ley Suñer por una segunda Ley de Prensa simbólicamente más aperturista, la Ley de 1966, o Ley Fraga (Barrera, 1995: 88). Esta segunda ley cederá el poder ejecutor al órgano de la Gobernación Civil, que será el encargado de controlar y amonestar a las publicaciones a través de un sistema de consignas (Sánchez y Barrera, 1992: 414), sistema que favorecerá la autocensura. El cambio más significativo con esta ley lo define a la perfección Miguel Delibes cuando sentencia: “Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes, algo hemos ganado” (1985: 6). Sin embargo, sí aparecerán nuevos contenidos en la prensa periódica relacionados con la cultura. El desarrollismo que se inicia en la década de los sesenta permitirá al estado remontar la crisis económica de décadas anteriores. La cuota de ocio de los españoles aumenta, aumenta la oferta de espectáculos, representaciones teatrales, así como se inicia una recuperación de la industria editorial en España. Se pone fin a las restricciones de papel, permitiendo así a los rotativos no sólo una mayor tirada, sino también una reestructuración arquitectónica del periódico. Las secciones de espectáculos, reseñas y

traducciones pasarán a ocupar mayor espacio en los diarios, lo que culminará en la aparición del suplemento cultural moderno.

El Suplemento cultural del *Faro de Vigo* es uno de los primeros suplementos modernos que surgen en el panorama periodístico gallego de la mano de Francisco Fernández del Riego y Álvaro Cunqueiro en 1961. Se compone de pequeñas notas y reseñas literarias que se acompañan habitualmente de traducciones poéticas. Desde su creación hasta los años setenta, sufrirá numerosos cambios, siendo el más representativo su variación en su extensión: desde una página en el dominical en los sesenta hasta ocho en los setenta. No obstante, la estructura de la sección de “Letras” permanecerá inalterable durante dos décadas. En ella se incluye “Táboa revolta das letras” (notas breves), artículos y reseñas de literatura universal firmadas casi siempre bajo el pseudónimo Salvador Lorenzana (Fernández del Riego), a las que acompañan traducciones poéticas de la mano de Plácido Ramón Castro y Álvaro Cunqueiro. Los autores del Suplemento cultural de “Letras” son, en mayor medida, sus editores e ideólogos: Cunqueiro y Fernández del Riego. Sin embargo, ambos escritores firmarán con diversos pseudónimos, lo que está íntimamente relacionado con la atenta vigilancia del régimen franquista y, como veremos más adelante, la presencia de un alto índice de autores foráneos homosexuales, suicidas o marxistas reseñados y traducidos².

La poesía será uno de los pilares centrales sobre los que se vertebra el suplemento de “Letras”. Varias son las posibles motivaciones; para sortear la censura del régimen con más facilidad, por una cuestión de economía espacial en una sección tan reducida, como estrategia para acercar a los lectores locales a culturas foráneas, por el interés que despierta en Cunqueiro la traducción, su pasado como poeta vanguardista, o por amistad con Fernández del Riego. Nos decantamos por un compendio de todas ellas.

Cunqueiro traduce principalmente poesía anglófona. Sin embargo, un aspecto sobre el que la crítica no ha llegado a un consenso es sobre la pericia lingüística que Cunqueiro poseería para llevar a cabo estas traducciones. En este sentido, críticos como Palmás sugieren que la habilidad traductológica de Cunqueiro reside más bien en versionar composiciones poéticas ya traducidas al castellano y al francés más que aportar traducciones rigurosas (1988: 47). No obstante, la finalidad de este trabajo no es realizar un análisis traductológico, sino dilucidar el papel que juegan dichas obras y autores en el contexto sociológico en el que son traducidos y publicados. Para ello, existen teorías que permiten estudiar la actividad literaria dentro de un marco (extra)textual más amplio, en definitiva, que permite analizar la actividad literaria tomando en consideración tanto factores externos como internos a dicha creación. Un claro ejemplo es la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar. En ella asume:

que los fenómenos semióticos, es decir, los modelos de comunicación humana regidos por signos (tales como la cultura, el lenguaje, la literatura, la sociedad), pueden

² Entre los pseudónimos más conocidos de Cunqueiro destacan A. C., Álvaro Labrada, A. L., Manuel María Seoane, M. M. S., S. S., Cristóbal Xordán, C. X., o C., entre otros (González Gómez, 1990: 17).

entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se los considera como sistemas más que como conglomerados de elementos dispares (2007: 4).

Ello implica que “el conjunto de observables asumidos” no es una “entidad” independiente de “la realidad”, sino dependiente de las relaciones que uno esté dispuesto a proponer (25). Esto es, el estudio textual pero también otras variables como, por ejemplo, la posición de un autor en el canon, el repertorio en que esa obra se inserta, o incluso la biografía del autor y su prestigio en términos de capital simbólico (Bourdieu, 1997: 108)³.

En segundo lugar, otra consideración que Even-Zohar valora es la viabilidad e inestabilidad de los sistemas literarios. Cuando un sistema literario interactúa con otros repertorios y sistemas, estos elementos pueden beneficiar al sistema literario de destino y “satisfacer sus necesidades [al] hacerse con un inventario creciente de opciones” (21). Dicho inventario supone un engrosamiento del sistema literario meta mediante la asimilación de un repertorio novedoso o la traducción de una obra determinada. En otras palabras, toda traducción realizada a un idioma meta minorizado, como el gallego durante el Franquismo, constituye un ejercicio de supervivencia para el polisistema (124-125).

Todo ello nos lleva a plantearnos el papel de los repertorios, el capital simbólico de los autores traducidos y su conveniencia ideológica y política. Los repertorios son habitualmente estructurados, planeados o vigilados por la intelectualidad y las instituciones de un estado, una nación o una comunidad. Como consecuencia, aparece otro factor importante en el estudio de los polisistemas literarios: la planificación de la cultura. Si consensuamos el concepto *cultura* como un conjunto de opciones que organizan la interacción social, el acto de organizar sugiere unas connotaciones igualmente activas y conscientes en la construcción de una sociedad o comunidad y, por ende, en sus individuos (134). No podemos obviar, en este sentido, el proceso de reconstrucción de la cultura gallega iniciado por las *Irmandades da Fala* y la *Xeración Nós* durante las tres primeras décadas del siglo XX o la Editorial Galaxia a partir de los cincuenta. En estas tensiones editoriales en favor de la cultura gallega y bajo el atento control de la censura también jugarán un papel relevante tanto Cunqueiro con sus traducciones como Fernández del Riego con sus artículos en el *Faro de Vigo* a partir de los años sesenta.

¿Pero participa Cunqueiro conscientemente en este proceso de reconstrucción del polisistema literario gallego? ¿En qué medida? Como veremos más adelante, Cunqueiro no sólo ha sido denostado como periodista, también ha sido poco valorado como traductor y considerado, sin paliativos, un escritor franquista debido a su conservadurismo, su literatura evasiva y su acercamiento al Franquismo en la posguerra. A través de la teoría de los polisistemas, la asimilación de repertorios y el capital simbólico de los autores traducidos por Cunqueiro para el *Faro de Vigo* trataremos de responder a estas cuestiones.

³ El éxito o incluso la reputación de un escritor son para Bourdieu ejemplos típicos de capital simbólico (Bourdieu, 1997: 108).

En definitiva, trataremos de atisbar qué papel juega la literatura americana traducida para el *Faro* durante la segunda mitad del siglo XX como reflejo de las tensiones editoriales de su tiempo y la implicación en el proceso de reconstrucción de la cultura gallega de la posguerra de un escritor tachado de franquista. Para ello, ahondaremos primeramente en el contexto biográfico del autor. Posteriormente, este artículo se dividirá en varios bloques temáticos que atienden a la obra de los poetas americanos traducidos por Álvaro Cunqueiro en el Suplemento cultural de “Letras” del *Faro de Vigo* entre 1961 y 1981. Sirva también esta contribución como catálogo de sus traducciones poéticas en el suplemento durante dos décadas.

2. LA TRAYECTORIA PERIODÍSTICA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Cunqueiro nace en 1911 en el seno de una familia acomodada de una villa clerical y conservadora, Mondoñedo. Estos primeros datos biográficos serán claves para entender la evolución de su educación, ideología y personalidad. Tras sus años universitarios, Cunqueiro redactará su primera colaboración en prensa para *Vallibria* (1930). En ese mismo año editará, junto a Fernández del Riego, el primer número de su primera revista: *Galiza* (Armesto, 1987: 85). Sin embargo, son publicaciones como *Resol*, *Papel de Color* o *Nós* las que atraerán a Cunqueiro hacia la experimentación poética y las vanguardias. En este período Cunqueiro pedirá el voto por el Estatuto de Autonomía hasta que en 1936 estalla la guerra. Se cierra así una etapa como poeta vanguardista en el frente galleguista.

En una segunda etapa, y tras la sublevación militar, fuertemente influido por sus orígenes familiares conservadores, Cunqueiro se aproximará al régimen totalitario establecido en España (Armesto, 1987: 103). Se inicia así su carrera en el periodismo político franquista como director de la revista falangista *Era Azul*, o como periodista para *Arriba*, *Y* (*Revista para la mujer Nacional Sindicalista*), *Vértice*, *Legiones y Falanges*, *Santo y Seña*, *Alerta de las Letras* o *El Pueblo Gallego* hasta que salta a la prensa nacional en el *ABC* de Madrid⁴. Una etapa que se cierra en 1944 tras ser inhabilitado como periodista y expulsado de las JONS a causa de varios incidentes (Franco Grande, 1991: 105-114). Sin poder ejercer como periodista y sin dinero, Cunqueiro se ve obligado a regresar a su Mondoñedo natal y dedicarse a su faceta de escritor.

La publicación de *Merlín e familia i outras historias* (1955), obra que constituirá un punto de inflexión, marcará el inicio de una nueva etapa. Tras este éxito, Cunqueiro se verá respaldado de nuevo por la comunidad de lectores e intelectuales gallegos a los que les dio la espalda al estallar la guerra. No obstante, y a pesar de que este éxito se materializó en numerosas propuestas de trabajo, sus ingresos como articulista y los derechos de autor no resultaban ser la respuesta a sus problemas económicos (Armesto, 1987: 239). Ante tales dificultades es recomendado para un trabajo en el *Faro de Vigo* (1961). En los años venideros su fama no hará más que crecer, siendo nombrado director

⁴ Véase Alonso Montero y su obra *Escritores galegos ante a Guerra Civil española* (2007).

del *Faro de Vigo* en 1965 o galardonado con el Premio Nadal en 1968 por *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969).

Sus últimos años vienen marcados por la muerte de Franco y el comienzo de la Transición. Tras la muerte del dictador, Cunqueiro entrará en contradicción con su propio pasado con unas declaraciones en las que manifestará que nunca fue franquista (Outeiriño, 1979: 12), lo que le hará merecedor de numerosas críticas. No obstante, si bien Cunqueiro es considerado por algunos un autor franquista, por otros, escapista, por otros apolítico, su obra y su vida sólo pueden ser entendidas en el contexto en el que emergen: la compleja posguerra española (Spitzmesser, 1995: 12).

3. POETAS AMERICANOS TRADUCIDOS POR ÁLVARO CUNQUEIRO EN EL SUPLEMENTO CULTURAL DE “LETRAS” DEL *FARO DE VIGO* (1961-1981)

La incidencia de la hegemonía cultural norteamericana en los medios europeos a partir de los años setenta será consecuencia directa de los efectos de la incipiente globalización y la Guerra Fría contra el comunismo, algo que también se reflejará en la prensa española y sus secciones culturales. Los siguientes poetas y movimientos norteamericanos traducidos para el *Faro de Vigo* por Álvaro Cunqueiro, principalmente durante los años setenta, obedecen a esta tendencia.

3.1. Emily Dickinson (1830-1886)

Dickinson comenzó a escribir versos alrededor de 1850, influida por la poesía de Ralph Waldo Emerson y Emily Brontë. Su poesía naturalista abre nuevos caminos experimentales en el ámbito de la rima, la sintaxis o la puntuación (McNeil, 1986: 2). Dicha experimentación formal romperá con las normas establecidas de un repertorio poético dominado por temas recurrentes como la naturaleza, el amor, la muerte o la inmortalidad, y una cierta “ingenuidad lúdica” que la poesía de Cunqueiro también comparte (López, 2014: 470-471). Si bien no es la escritora angloamericana con mayor número de poesías traducidas por Cunqueiro, Dickinson es, indudablemente, la poeta más veces versionada. Su primera incursión en el *Faro* se produce con “Ao mar vai a alegría” y “Pra facer un prado” (Dickinson, 1975: 24), ambas composiciones traducidas con anterioridad por Bartra en la antología que editó en 1974 (84-85)⁵. Dos años más tarde, Cunqueiro traduce “¿Cambiar?” y “Unhas miguiñas...” (Dickinson, 1977: 35), y en 1980 vuelve a traducir “Cambiar”, además de “Razón” (21), poemas a los que acompaña con la siguiente anotación:

⁵ Como bien apunta González Gómez en *Álvaro Cunqueiro, traductor* (1990), el poeta mindoniense se sirve de la antología de Bartra para traducir a un nutrido número de poetas norteamericanos, especialmente a partir de 1974, año de publicación de la antología editada por Bartra para Plaza & Janés (66).

Emily Dickinson. No derradeiro número de *Grial* un traballo de Antonio Costa compara a Rosalía de Castro e a Dickinson. Nunha recente conferencia de Carballo Calero, o mestre referiuse a Rosalía e a Emily Dickinson. Actualidade, pois, da Dickinson entre nós (Cunqueiro en Dickinson, 1980: 21)⁶.

Así, el interés de Cunqueiro por Emily Dickinson podría venir condicionado por las traducciones de Bartra, por las potenciales concomitancias con la poeta gallega Rosalía de Castro⁷, por su marcada temática naturalista, tan presente también en la poesía de Cunqueiro, y sobre todo por ese ejercicio lúdico y experimental del que el escritor gallego tanto gustaba hacer gala. Supone también el primer conjunto de poemas de Dickinson traducidos al gallego.

3.2. Edgar Allan Poe (1809-1849)

Considerado como el poeta, crítico y editor americano que con mayor éxito cultivó la materia de misterio y terror, es uno de los impulsores del Romanticismo americano y del espíritu gótico que caracteriza este movimiento. Padre del género policial (Frank y Magistrale, 1997: 103), es especialmente conocido por sus cuentos *The Murders in the Rue Morgue* (1841). Sin embargo, es otro repertorio menos conocido el que Cunqueiro asimila para el sistema literario gallego: su poesía. A su esposa y prima, Virginia Clemm, le dedica el poema “Annabel Lee” que Cunqueiro traduce en 1978 para el Suplemento. A esta traducción acompaña la siguiente nota:

Poe sostivo que este poema, como outros, por exemplo “O corvo”, eran demostracións cáseque matemáticas de cómo se escribe un poema, un exercicio sutil, mui pensado e medido, que o poeta cumpría friamente, por muita emoción que fose a despertar no leitor posible. Pro xa o mesmo Baudelaire negou esto (Cunqueiro en Poe, 1978: 19)⁸.

Varias son las cuestiones que destacar aquí. Si bien la presencia (o más bien influencia) de Poe en la narrativa gallega es anterior a esta publicación⁹, este es el primer poema traducido al gallego exhumado hasta la fecha. Común a sendas composiciones, el traducido —“Annabel Lee”— y el reseñado —“El cuervo”—, es su relevancia como poemas narrativos que experimentan con el paraclausithyron (Maligec, 2009: 88), motivo griego de las elegías amorosas, proporcionando una frescura al repertorio que catapultará a Poe a la fama (Peeples, 1998: 133), al menos en Europa. Denostado en su país por

⁶ [Traducción propia]: “Emily Dickinson. En el último número de *Grial* un trabajo de Antonio Costa compara a Rosalía de Castro con Dickinson. En una reciente conferencia de Carballo Calero, el maestro comparó a Rosalía y a Emily Dickinson. Actualidad, pues, de Dickinson entre nosotros”.

⁷ Para más detalle, consúltase Manent (1957).

⁸ [Traducción propia]: “Poe sostuvo que este poema, como otros, por ejemplo ‘El cuervo’, eran demostraciones casi matemáticas de cómo se escribe un poema, un ejercicio sutil, muy pensado y medido, que el poeta cumplía con frialdad, por mucha emoción que pudiera despertar en el lector. Baudelaire negó esto”.

⁹ Véase, por ejemplo, la influencia de Poe en Emilia Pardo Bazán (Rodríguez Guerrero, 1998: 404-406) y en la Xeración Nós (Piñeiro, 2014).

compañeros de profesión y por su mala reputación —con un capital simbólico asociado principalmente a una vida convulsa y a las adicciones (Kerlen, 1988: 161-162)—, su éxito en Europa está íntimamente relacionado con el francés Charles Baudelaire (Rodríguez Guerrero, 1998: 404), poeta a través del que Cunqueiro accede a la obra de Poe, dado que para muchos escritores de su generación, la literatura escrita en francés suponía uno de los pocos medios para asomarse a la literatura universal (Dulin, 1987).

3.3. Walt Whitman (1819-1892)

El autor de *Leaves of Grass* (1855) aparece también en la selección poética del Suplemento cultural de “Letras” del *Faro de Vigo*. Sus poemas están cargados de un tono épico a la par que erótico, características que se plasman en la poesía de Whitman traducida por Cunqueiro: “Non me pechedes as portas” y “Eu son” (Whitman, 1977: 39). En sendos poemas, los primeros traducidos al gallego, resulta reseñable el énfasis en el individualismo, al igual que temas como la libertad sexual, los valores democráticos o la igualdad de clase, lo que para algunos sectores no era más que un reflejo de libertinaje y de ideas comunistas (Reynolds, 1996: 194-235), una reacción en el público americano muy similar a la que podríamos esperar en parte de la sociedad española en los años del Tardofranquismo. En 1980 Whitman aparece otra vez en escena con “Como Adán pola mañanciña” y “A incansable araña” (33). El denominador común a estas cuatro traducciones seleccionadas es el tono elegíaco y erótico, dos características también compartidas por la poesía de Álvaro Cunqueiro (Pérez-Bustamante, 2019: 97).

Si bien los cuatro poemas también forman parte de la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 69, 43, 50, 53), obra de la que con toda seguridad se sirve Cunqueiro para su traducción en los primeros años de la Transición, de ello no podemos deducir que el escritor gallego conozca a Whitman a través de Bartra. Es más probable que Cunqueiro llegue hasta Whitman a través de la traducción francesa de *Leaves of Grass* (1909), clave para la difusión de la obra “en los países de habla hispana” (Fernández Nistal, 1982: 287), a través de la primera traducción de Whitman al español (1912) de la mano del uruguayo Armando Vasseur, o a través de la revista *Alfar*, revista de cabecera para los poetas vanguardistas gallegos como Cunqueiro (Casal, 1924: 28, 47).

3.4. Stephen Crane (1871-1900)

Crane es uno de los escritores más innovadores del repertorio naturalista norteamericano (Benfey, 1992: 3), si bien su obra también experimenta con el impresionismo y el realismo. Novelista, poeta y corresponsal de guerra, es conocido por las novelas *Maggie: A Girl of the Streets* (1893), *The Red Badge of Courage* (1895) o el relato “The Open Boat” (1898). Las obras de este escritor homosexual tratan temas de calado social como la prostitución o la indigencia, o de calado existencialista, con un marcado tono pesimista, ambos aspectos situados en las antípodas del estilo cunqueirano,

más cercano al realismo mágico y a la literatura escapista. La poesía de Crane, *The Black Riders and Other Lines* (1895) y *War is Kind* (1899), no obtuvo ni el reconocimiento ni la atención de la que sí gozó su producción narrativa, quizás porque su estilo poético no resultaba nada convencional para la época: de verso libre y sin rima, o sin métrica, versos fragmentarios, breves, casi jeroglíficos existencialistas. Unas características presentes en los poemas traducidos para el *Faro de Vigo*: “O home que tiña a lingua de madeira” y “O corazón” (Crane, 1979: ii), ambos presentes también en la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 106). La experimentalidad de sendos poemas atrae a Cunqueiro, quien comparte con los poetas vanguardistas la visión de “que ciertas combinaciones de palabras [pueden] abrir una vía de comunicación con el Absoluto” (Pozo Garza, 1991: 27). No es de extrañar su interés por Crane, ya que el escritor gallego experimentará con casi todas las vanguardias poéticas en su propia obra, salvo el realismo social (27).

3.5. El *Chicago Literary Renaissance* (1912-1925)

Dentro de las referencias a la literatura norteamericana en el Suplemento, la aparición de escritores pertenecientes al *Chicago Literary Renaissance* es amplia. Escritores como Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters o Carl Sandburg son oriundos de pequeñas ciudades profundamente afectadas por el regionalismo a finales del siglo XIX y, conscientes del entorno urbano que les rodea, denuncian la pérdida de los valores tradicionales en la cada vez más industrializada y materialista sociedad de la *Gilded Age*.

Uno de los poetas más representativos de este movimiento es Carl Sandburg (1878-1967). Periodista como Cunqueiro, sus obras poéticas más conocidas son *The American Songbag* (1927) y *New American Songbag* (1950). Ampliamente traducido por Cunqueiro, ambos autores comparten su preocupación por la pérdida de valores tradicionales en el mundo moderno además del tratamiento del color local en el ámbito literario, cuestiones de las que ambos autores hacen gala en sus obras y que se reflejan en los poemas traducidos por Cunqueiro para el *Faro de Vigo*: “Debemos ser corteses” (Sandburg, 1973a: 26), publicado junto con una reseña de *Antología* (Bartra, ed., 1973), “Todos quieren representar o papel de Hamlet”, de *Cornbusker* (Sandburg, 1973b: 31), y “Pequeno álbum: Outra vez New Hampshire” (Sandburg, 1976: 34)¹⁰. En 1977 Cunqueiro vuelve a apoyarse en Bartra y traduce “Cando se foi Chick Lorimer” (Sandburg, 1977a: 23) y “Fardelos” (1977b: 27), y en menos de un mes, “Brétema” y “Jan Kubelik” (1977c: 24)¹¹. Le seguirán en los dos próximos años “Rapaza nunha gaiola” (1978: ii)¹², “Dous nocturnos” y “Barrotes” (1979: 26)¹³.

¹⁰ En *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 142-143).

¹¹ En *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 140).

¹² En *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 150).

¹³ En *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 146-147).

Resulta sorprendente que, acostumbrados a la publicación de una o dos composiciones poéticas por escritor internacional en el *Faro de Vigo*, Cunqueiro decida publicar hasta un total de diez poemas de Carl Sandburg al gallego desde 1973 hasta 1979. Igualmente llamativo es que Cunqueiro no versione ni repita un sólo poema, como acostumbra a hacer con otros escritores como Dickinson o Ezra Pound. A nuestro modo de ver, podría deberse a la importancia que ambos escritores profesan a la recuperación del folclore local a través del ejercicio literario.

Otro de los poetas más representativos de este movimiento, Edgar Lee Masters (1868-1950), aparece también en el Suplemento. Su obra *The Spoon River Anthology* (1915) rápidamente se convierte en un referente del repertorio. Masters recrea epitafios y escritos en verso libre que revelan, a través de las voces de los muertos, lo que los vivos no se atreven a decir o, en esencia, una crónica mordaz contra la corrupción de las clases dirigentes. De esta obra Cunqueiro publica varios fragmentos en el Suplemento cultural de “Letras” del *Faro de Vigo* entre 1975 y 1979: “Historia de Elsa Wertman” y “Hamilton Greene” (1975: s. p.). Como suele hacer habitualmente, Cunqueiro acompaña el poema con una nota biográfica del escritor en la que apunta al tono whitmaniano de Masters. Años más tarde edita por segunda vez sendos epitafios con la salvedad de que, en esta ocasión, explica el trasfondo social del poema y ofrece, asimismo, al lector una segunda versión mejorada de su traducción:

Edgar Lee Masters publicou en 1914 un libro con máis de douscentos epitafios sobor o título de *Spoon River Anthology*. O libro foi un gran éxito e houbo quen dixo que Masters era o sucesor de Walt Whitman. [...] Os dous epitafios que traducimos forman unha soia historia, a da moza alemana nai de Hamilton Greene, que este endexamais soupo que o fora, e o do propio Hamilton. Si Hamilton soupo que non era fillo da señora Greene a ironía é, aínda, ben meirande (Cunqueiro en Masters, 1979: vi)¹⁴.

La obra, que se inserta en la tradición más realista de la literatura anglosajona de su tiempo, destaca por su excelente uso del sarcasmo, con un estilo muy parecido a la “retranca” gallega, y que también está presente en la propia obra de Cunqueiro, como en *As crónicas do sochantre* (1956), novela en la que se parodian las funestas consecuencias de una guerra en un tono hiperbólico y surrealista a través de un director de coro que es raptado por una hueste fantasmal para amenizar un entierro.

3.6. El *Harlem Renaissance*. Langston Hughes (1902-1967)

No puede obviarse la presencia de James Langston Hughes (1902-1967) en el Suplemento, uno de los mayores exponentes de la *Harlem Renaissance* de los años veinte

¹⁴ [Traducción propia]: “Edgar Lee Masters publicó en 1914 un libro con más de doscientos epitafios bajo el título de *Spoon River Anthology*. El libro fue un gran éxito y hay quien considera que Masters es el sucesor de Walt Whitman. [...] Los dos epitafios que traducimos forman una sola historia, la de la joven alemana, madre de Hamilton Greene, y la del propio Hamilton, quien nunca supo que fuera su madre. Si Hamilton sabía que no era hijo de la señora Greene, la ironía es, si cabe, mayor”.

y treinta. Así lo pone de manifiesto su aportación *The Negro Artist and the Racial Mountain* (1926), obra que reivindica la necesidad de revisar el papel de la comunidad afroamericana en el seno de una sociedad racista.

Dos de sus poemas son traducidos por Cunqueiro, “Desexo” (Hughes, 1965: 17) y “Un neno fala de Deus” (1979: 53), este último también en la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 346). La poesía de Hughes traducida para el suplemento no supone un acercamiento real al *jazz poetry* —repertorio que Hughes inaugura junto con James Weldon Johnson—, pero sí resulta significativa su presencia en el dominical si tenemos en cuenta que la primera traducción al gallego se enmarca en los últimos años del Primer Franquismo y comienzos del Franquismo desarrollista. La vinculación de Hughes con los movimientos antifascistas durante su época como corresponsal en el frente republicano en la Guerra Civil española, donde toma contacto con Guillén, Miguel Hernández o Alberti, no sólo inspirarán parte de su obra poética, por la que fue perseguido durante el Macartismo, si no también condicionará su recepción en España¹⁵. En este caso el capital simbólico que representa Hughes resulta más transgresor que la propia poesía traducida por Cunqueiro, lo que tampoco es desdeñable.

3.7. Poesía norteamericana en el período de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial

De este período Cunqueiro también realiza una selección muy interesante para el Suplemento cultural del *Faro de Vigo*, en la que destacan autores de la envergadura de Ezra Pound, Robert Frost, Sylvia Plath, Wallace Stevens, Jack Kerouac, o los poetas Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso.

Ezra Pound (1885-1972) es uno de los poetas y críticos norteamericanos más influyentes de la primera mitad del siglo XX y líder de la revolución modernista que reestructurará el panorama cultural de todo el siglo XX, de ahí que su presencia en el Suplemento sea tan interesante. Pound, junto con Dickinson, es uno de los poetas más traducidos y versionados por Cunqueiro. No es de extrañar que Cunqueiro siguiese de cerca a Pound, dado el interés de Cunqueiro por las vanguardias poéticas europeas, llegando a convertirse en uno de los exponentes del neotrovadorismo en España. De Pound Cunqueiro traduce “Rapaza”, “O manto” y “Motivo” (Pound, 1974: 26), nuevamente “Rapaza” y “O mantelo” (1977: 28), y una tercera versión en 1978 (1978: iii). También traduce “Figura de danza (Pra as bodas de Canan de Galilea)” en 1980 (25). En cuanto a la naturaleza de los poemas escogidos por Cunqueiro para su traducción es de rigor mencionar que ya existen versiones anteriores de diversos poemas en la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 195-196, 197). Asimismo, cabe mencionar que Cunqueiro habla del fascismo de Pound en la única nota que acompaña a varios de los poemas del escritor (Cunqueiro en Pound, 1974: 26). No obstante, Cunqueiro difiere de los

¹⁵ Para más información, véanse Girón (2005) y Fraile (1998: 9-29).

críticos que tachan a Pound de traidor, destacando su valía artística y literaria por encima de todo ello. Es muy probable que el escritor gallego se sienta íntimamente identificado de alguna manera con Ezra Pound, dada la biografía fascista del propio autor o su cambio ideológico posterior. De lo que no cabe duda es de la admiración por su obra, lo que se materializa en un poema homenaje a Pound para la revista italiana *Intervento*: “Os lilios da outra ribeira” (Cunqueiro, 1973: 24)

Robinson Jeffers (1887-1962) también tiene un espacio en el suplemento. Conocido por su verso corto y por su activismo en el ámbito del ecologismo, Jeffers cultivó en su mayoría el género de la poesía narrativa. En los años veinte, Jeffers publicará volúmenes que sacudirán la escena literaria nacional, como *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems* (1925). De Jeffers Cunqueiro traduce “País de fantasmas” (Jeffers, 1975: 21), “Aos canteiros” (1979: 24) y “Ama ao cisne salvaxe” (1980: 25). Estos tres poemas destacan por la intensa relación con el mundo físico, a menudo descrito con un verso brutal, estética apocalíptica y una posición antibelicista, posición por la que en parte se verá relegado a un segundo plano, tanto por parte de la crítica como por el público lector anglosajón. Bartra también ofrece una traducción de estas composiciones (Bartra, ed., 1974: 224-225, 229), de las que muy probablemente se sirvió el escritor gallego para su propia versión.

Cunqueiro también acerca al público lector gallego a través del Suplemento a uno de los poetas americanos de mayor prestigio internacional del siglo XX, Robert Lee Frost, (1874-1963). En Londres publicará su primer libro de poesía, *A Boy's Will* (1913) y se relacionará con los poetas ingleses más destacados del momento, como T. E. Hulme y Ezra Pound. En el *Faro de Vigo* tres son las traducciones más significativas: “Xa cáseque é o ano dous mil”, de *Collected Poems* (Frost, 1973: 21), “Po de neve” y “O pasteiro” (1979: vii), estos dos últimos también traducidos por el académico catalán (Bartra, ed., 1974: 116). Acompaña a estas composiciones poéticas un artículo firmado por Fernández del Riego, bajo el pseudónimo de Salvador Lorenzana, que reseña la obra de Robert Frost y su recepción en España (Fernández del Riego, 1979: vii)¹⁶. Relevante es el año de publicación de la primera traducción, un año antes de la publicación de la *Antología* de Bartra, lo que pone de manifiesto que la selección realizada por Cunqueiro puede haber sido condicionada por las traducciones de Bartra, pero no necesariamente restringida por ellas.

Incluyendo a Sylvia Plath (1932-1963) en el Suplemento, Cunqueiro también deja patente su interés por la literatura de autoría femenina. Exmujer de Ted Hughes, se quitará la vida tras su separación del poeta inglés. A pesar de ser, en vida, una de las poetas modernistas más reconocidas en América, su fama se incrementó tras su suicidio y en la década de 1970 gozará de reconocimiento internacional. Entre sus obras más

¹⁶ Heredero de la tradición iniciada por Frost es Richard Purdy Wilbur (1921-2017), también traducido para el *Faro*: “Disculpa” de *The Beautiful Changes* (Wilbur, 1977: 45). Lo interesante es que una nota al pie del poema remite a su vez al artículo que Fernández del Riego publica sobre la recepción literaria de esta generación en España (1977: 45). Esta será la tónica habitual todas las semanas. Fernández del Riego hará las veces de crítico literario y, Cunqueiro, de traductor.

representativas destacan *The Colossus and Other Poems* (1960) o su única novela, *The Bell Jar* (1963), en la que habla de cuestiones como los trastornos mentales o el suicidio. A priori pudiera parecer que Cunqueiro está más interesado en la vida (y muerte) de la escritora que en su obra, tal como se desprende del artículo “Unha morte chamada Sylvia” en el que también alude a la reciente publicación de la antología de Jesús Pardo, obra de la que con toda seguridad se inspirará para su traducción:

Jesús Pardo fixo recentemente unha versión da poesía de Sylvia Plath, poesía á que se lle ven concedendo moita importancia no conxunto da poesía norteamericana dos derradeiros anos. A versión de Pardo vai precedida dun ensaio biográfico, dende a infancia [...] deica ao seu suicidio en Londres en 1963. Deixou cinco libros de poemas, unha novela, contos. Estivo casada co poeta Ted Hughes. [...] Cando somellaba madurecer, o marido deixouna con dous fillos. Parece que Sylvia xa tiña máis dunha vez intentado irse, pro foi no inverno do 63 cando ceibou o gas da cociña, e meteu a cabeza dentro do forno... (Cunqueiro, 1974: 30)¹⁷.

Acompaña a esta reseña la traducción del poema “Verbas” (Plath, 1974: 30), pero quizás lo más destacable no sea el poema en sí, sino la nota biográfica que lo acompaña, en la que se resaltan sobremanera sus problemas maritales y posterior separación, su delicada salud mental y su suicidio, cuestiones que en la España franquista de los setenta resultaban escandalosas. Un año más tarde, Cunqueiro también traduce “Ovellas na néboa” (Plath, 1975: 24).

Siguiendo una estela similar, Cunqueiro traduce varios poemas de Hilda Doolittle (1886-1961), una de las poetas estadounidenses imagistas más reconocidas. De su obra destaca *Sea Garden* (1916), *Red Roses From Bronze* (1929), *Trilogy* (1944-1946) y *Selected Poetry of H.D.* (1957). Para el Suplemento cultural de “Letras” Cunqueiro traduce “Os ventos” y “O amor da terra” (Doolittle, 1975: 24)¹⁸, aunque lo más reseñable es la incursión biográfica que Cunqueiro realiza en la nota al pie y en la que hace mención a su divorcio, años en las que el tema era todavía bastante controvertido en España. Cunqueiro, varios años más tarde, volverá a versionar sendas composiciones, posiblemente tras haber madurado la versión realizada por el escritor catalán al español (Doolittle, 1980: 35).

Sin embargo, es más llamativa la aparición de Lola Ridge (1873-1941) en el Suplemento. Poeta anarquista y de tendencias feministas y marxistas, Ridge, junto con Pound y Eliot, es precursora del modernismo americano. Su primer libro de poemas,

¹⁷ La antología bilingüe y estudio previo a los que hace referencia son obra de la edición y traducción de Jesús Pardo para Plaza & Janés (1974). [Traducción propia]: “Jesús Pardo hizo recientemente una versión de la poesía de Sylvia Plath, poesía a la que se le viene concediendo mucha importancia en el conjunto de la poesía norteamericana de los últimos años. La versión de Pardo va precedida de un ensayo biográfico, desde su infancia [...] hasta su suicidio en Londres en 1963. Dejó escritos cinco libros de poemas, una novela, cuentos. Estuvo casada con el poeta Ted Hughes. [...] Cuando aparentaba envejecer, el marido la dejó con dos hijos. Parece que Sylvia más de una vez ya había intentado irse, pero fue en el invierno del 63 cuando abrió el gas de la cocina, y metió la cabeza dentro del horno...”.

¹⁸ En *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 210-212).

The Ghetto and Other Poems (1918) retrata, entre otros temas, los efectos del capitalismo o los conflictos de género intergeneracionales. Su obra, sobre todo en este primer período es tan radical en sus formas como en su contenido. En una segunda etapa, su poesía tomará nuevos derroteros evolucionando hacia un simbolismo más oscuro y ambiguo. Prueba de ello es el poema que Cunqueiro traduce, “Altura” (Ridge, 1979: vii). Si bien esta composición, también presente en la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 181), no es una de sus obras más críticas, resulta, cuanto menos, sugerente el hecho de que Cunqueiro decida acercar al público lector gallego la obra de una autora feminista, marxista y activista como Lola Ridge, tan radicalmente opuesta a él¹⁹.

Singular también, aunque anecdótica, es la aparición de un poema de John Gould Fletcher (1886-1950) en el *Faro de Vigo*. Sus primeros trabajos como *Irradiations: Sand and Spray* (1915) o *Goblins and Pagodas* (1916) le catapultarán a la fama. Tras una vida plena, Fletcher pasará sus últimos años sumido en una depresión a causa de una enfermedad degenerativa, suicidándose en 1950. De esta última etapa Cunqueiro traduce “Silencio”, de *The Tree of Life* (Fletcher, 1976: 30), poema con un marcado tono pesimista.

Si bien la traducción de un par de poemas no es suficiente para confirmar la entrada de un autor o un repertorio en un sistema literario determinado, el goteo constante de la poesía imagista de Pound, Fletcher, Doolittle y Ridge en el Suplemento apuntan a esa intención. A pesar de sus esfuerzos, la recepción del repertorio imagista en los sistemas literarios peninsulares —excepto Pound— será bastante restringida. Prueba de ello es que, si bien gran parte de estos poetas se insertan en el panorama cultural español durante la segunda mitad de los años setenta²⁰, su mercado editorial y el público que consume este tipo de literatura es sin duda alguna particularmente restringido. De hecho, la obra completa de escritoras como Doolittle o Ridge sigue sin estar traducida a ninguno de los idiomas peninsulares y para disponer de la obra completa de Plath en castellano (2008) hemos tenido que esperar hasta bien entrado este nuevo siglo.

Otra característica que atrae a Cunqueiro hacia la obra de estos escritores es el desencanto existencial que subyace en gran parte de sus composiciones. La poesía de Jeffers y Plath, por ejemplo, supone toda una revolución en el repertorio poético modernista al abrazar el inhumanismo, denunciar el antropocentrismo (Monjjan, 1958), o en el caso de Plath, construir una novedosa feminidad biocéntrica en su poesía. Aspectos que se plasman en los poemas escogidos por Cunqueiro para ser traducidos. Ciertamente nihilismo, pesimismo, también se aprecia en la poesía de autoría cunqueirana, siendo incluso esta melancolía, en palabras de Losada, un rasgo común a toda la poesía propia del escritor gallego, independientemente del ismo poético en el que se embarque (Losada, 1993: 299), lo que, como no podría ser de otra manera, también influye en su acción como

¹⁹ Otra poeta imagista, Adelaide Crapsey (1878-1914), también aparecerá en el *Faro de Vigo*: “Triada”, “A herba custodiada” y “Susana e os vellos”, de *Verse* (Crapsey, 1977: 25).

²⁰ Véanse, por ejemplo, *Poemas escogidos* (Doolittle, 1974), traducción al español de Pura López Colomé, o la ya mencionada antología de Plath traducida y editada por Pardo en 1974.

antólogo y traductor.

Otros poetas de este período traducidos para el suplemento son Robert Lowell (1917-1977), Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931), Theodore Roethke (1908-1963), Edwin Arlington Robinson (1869-1935), Kenneth Patchen (1911-1972) y Wallace Stevens (1879-1955)²¹. Sin embargo, de mayor interés son las traducciones de autores pertenecientes la Generación Perdida (c. 1920-1936) y la Generación Beat (c. 1950-1960)

3.8. La Generación Perdida (c. 1920-1936)

En el Suplemento figuran traducciones de Malcolm Cowley (1898-1989), Archibald MacLeish (1892-1982) y Hart Crane (1899-1932). De Cowley Cunqueiro traduce “A flor no mar” en dos ocasiones (Cowley, 1975: 26; 1980: 23). Si bien la naturaleza del poema no supone un riesgo para la censura de la época, las tendencias marxistas de Cowley expresadas en su revista literaria, *The New Republic* (1929-1944), sí podrían suponerlo. De tendencias marxistas también es MacLeish. En la década de 1930, un MacLeish cada vez más preocupado por el advenimiento del fascismo, publica obras tan polémicas como *Conquistador* (1932), poema que critica el imperialismo español de Hernán Cortés y la conquista del pueblo azteca al tiempo que establece similitudes con la explotación estadounidense de México. De MacLeish Cunqueiro traduce “Os nacidos tarde” (MacLeish, 1977: 24, iv), poema también presente en la *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 291). Sin embargo, lo más significativo es la nota al pie que acompaña a esta traducción: “Amigo de Hemingway, MacLeish é autor dun extenso poema, *Conquistador* [1933], inspirado na *Verdadeira Historia* de Bernal Díaz del Castillo, un dos poemas narrativos máis completos da lírica moderna norteamericana” (Cunqueiro en MacLeish, 1977: 24, iv)²². Resulta interesante esta anotación dado que señala directamente a las sombras del imperio español durante la conquista de México y que veladamente denuncia el fascismo como sistema. Esto tan solo dos años tras la muerte de Franco.

Otro poeta atormentado, Hart Crane (1899-1932), también es traducido por el escritor gallego para el *Faro*. De producción literaria escasa debido a su muerte prematura, tuvo una vida complicada debido a su condición sexual. Crane se quitará la vida arrojándose desde un barco. De su obra destaca su poesía épica en *The Bridge* (1930) y la antología *White Buildings* (1926), obra que incluye algunos de sus mejores poemas, como la secuencia de poemas eróticos “Voyages”, inspirados por el amor de Crane por un marino mercante. Para el *Faro*, Cunqueiro traduce “Cartas de amor da miña avoa” (Crane, 1976: 31) y “Ao norde do labrador” (1980: 21), ambos de *White Buildings*. Como bien se apunta

²¹ Véanse Lowell (1977: 21), Lindsay (1980: 25), Roethke (1972: 30), Robinson (1979: 24), Patchen (1975: 28) y Stevens (1978: 47; 1979: ii; 1980: 25), todos ellos también traducidos en *Antología de la poesía norteamericana* (Bartra, ed., 1974: 175, 176, 100-101, 365 y 157-159, respectivamente).

²² [Traducción propia]: “Amigo de Hemingway, MacLeish es el autor de un poema extenso, *Conquistador* [1933], inspirado en la *Verdadera Historia* de Bernal Díaz del Castillo, uno de los poemas narrativos más completos de la lírica norteamericana moderna”.

en la *Antología de la poesía norteamericana*, las “irregularidades sexuales” (Bartra, ed., 1974: 434) del poeta lo convierten en un personaje atractivo y carismático con una obra oscura y ambigua, dos cuestiones que desde luego tampoco pasaron desapercibidas para el escritor y traductor gallego. De lo que no cabe duda es que traducir durante los primeros años de la Transición la obra de un poeta homosexual y suicida resulta toda una declaración de intenciones, pues Cunqueiro es conocedor del capital simbólico asociado a Crane gracias a la conferencia de Bartra “Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca” (1987).

3.9. La Generación Beat (c. 1950-1960)

La primera mención en el Suplemento data de 1964 (VV. AA., 1964: 18), una referencia a Jack Kerouac (1922-1969), icono de su generación tras la publicación de *On the Road*, si bien Cunqueiro no traduce a Kerouac hasta 1978: “Coro 127”, de *Mexico City Blues* (1978: vii). Otro de los poetas de esta generación que aparece en el Suplemento es Allen Ginsberg (1926-1997). Su obra más conocida, *Howl* (1956), representa el espíritu de su generación a través de una visión profética de los males de su tiempo, una visión bohemia y whitmaniana con drogas, budismo, pacifismo y homosexualidad, entre otros temas. De esta obra Cunqueiro traduce un extracto (Ginsberg, 1972: 21) al que acompaña el artículo “Escolmas de Poesía ‘Beatnik’” (Fernández del Riego, 1972: 21). La temática de *Howl*, la estrecha relación entre los miembros de este movimiento de izquierdas, dada su ferviente crítica al materialismo, la posición ante la guerra, o temas como la homosexualidad y el uso de estupefacientes, no resultan un inconveniente para Cunqueiro y Fernández del Riego.

Siguen a este elenco de beatniks traducidos, Lawrence Ferlinghetti (1919-2021) y su “Reading Yeats...” (Ferlinghetti, 1971: 33), y Gregory Corso (1930-2001) y “Visitando o lugar onde nacín” (Corso, 1972: 23). De este último destaca sus problemas con la ley en una nota al pie. Dos años más tarde Cunqueiro retoma la obra de Corso y traduce “Pro eu non preciso a bondade”, de *The Molly Birthday of Death* (1974: 26). Al igual que acontece con la poesía de Ginsberg, traducir a Ferlinghetti y Corso tiene como objetivo acercar al lector gallego a otras formas de ver el mundo al mismo tiempo que reforzar la literatura autóctona a través de la importación de repertorios que permiten salvaguardar la salud de una literatura periférica. Es significativo también que en esta ocasión Cunqueiro no se sirve de las traducciones de Bartra para traducir poesía *beatnik*. Muy posiblemente Cunqueiro tendría acceso a esta generación a través de la traducción publicada en Argentina (Covián, ed., 1969), como puede dilucidarse de las anotaciones del Fernández del Riego (1972: 21)²³.

²³ Para un análisis traductológico de la poesía beatnik en Cunqueiro véase Costas (2018).

De igual modo, no resulta baladí que, si bien las primeras referencias a esta generación en el Suplemento de “Letras” datan de los años sesenta²⁴, los poemas en gallego no se publican hasta los setenta. Más allá de que en la España del Primer Franquismo resultaba completamente imposible publicar estas obras, la mano censora no sería la única causa que limitaría la recepción de este repertorio en el peninsular español ya que, como apunta Atxaga, por aquel entonces, “¿[q]ué era la marihuana? ¿Y la mescalina? Ni idea. Howl hablaba de otro planeta” (2006).

4. CONCLUSIONES

Con el advenimiento de la Guerra Civil y posterior dictadura se truncará la labor editorial y periodística de todo el país. La escasez de medios materiales y la censura provocarán una seria disrupción en los campos de producción a gran escala, la prensa periódica, y en la producción literaria más restringida, la poesía, lo que llevará a muchos escritores de la posguerra a trabajar en ambos ámbitos. Gran parte de la intelectualidad española de la época se ganará la vida a través del ejercicio del periodismo para, en sus ratos de ocio, dedicarse a la literatura. No obstante, la labor periodística de estos escritores no debe desdeñarse, pues es en sus contribuciones en prensa, muchas veces de naturaleza literaria, donde han podido dar refugio a su creatividad a través de reseñas, traducciones o relatos breves.

En este sentido, la trayectoria de muchos escritores durante la posguerra es la de Álvaro Cunqueiro. Su obra periodística es tan dispar y extensa en el tiempo (1930-1981), que nos permite reflexionar sobre las tensiones políticas y culturales de una España que transita entre la Segunda República y la Transición. Su obra periódica constituye un ejemplo innegable de compromiso con la cultura gallega, un compromiso que, a pesar de sus tendencias conservadoras y su aproximación al Franquismo durante los primeros años de la dictadura, resulta imposible negar a tenor de la poesía anglófona antologada y traducida para el Suplemento cultural de “Letras” del *Faro de Vigo*. Este suplemento constituye un ejercicio de supervivencia y un ejemplo de la labor regeneradora de Cunqueiro y del Riego en favor de un polisistema literario periférico en crisis durante la posguerra española en tanto que todas las traducciones mencionadas son inéditas en gallego. Otros son también los aspectos que destacar: el cómo, cuándo y el porqué.

Sin duda alguna, la influencia de las antologías de Bartra y Pardo en las traducciones de Cunqueiro al gallego es innegable. Desafortunadamente, las limitaciones del escritor a la hora de traducir del idioma original han sido tradicionalmente apreciadas como un demérito, restando incluso importancia a tal corpus de traducciones y a su labor como antólogo. Para los críticos no resulta tampoco muy revolucionario el cuándo. Cunqueiro

²⁴ A pesar de la imposibilidad de acceder a textos de este repertorio en la España del Primer Franquismo a causa de la censura, la influencia de esta generación no era ajena a los escritores peninsulares. Mesado (2016), por ejemplo, es lectura indispensable para entender las concomitancias entre la generación Beat y los vanguardistas españoles de la década de los cincuenta.

y Fernández del Riego mirarán hacia la literatura norteamericana a partir de los años sesenta, en parte por el leve aperturismo que el Franquismo permitirá a la hora de difundir ciertos contenidos de ámbito cultural, en parte debido a la incipiente incidencia de la hegemonía cultural norteamericana en los medios europeos.

Es, sin embargo, mucho más importante el porqué. Si bien la traducción de un simple poema en el Suplemento de “Letras” no garantiza la exitosa recepción de un repertorio en el sistema literario meta, el constante goteo de diferentes repertorios traducidos al gallego en el dominical apunta a esa intención. Se produce, a largo plazo, un acto comunicativo muy sutil con el que dichos repertorios traducidos no sólo suponen la supervivencia de la literatura de destino, sino también la asimilación de otras culturas, estilos de vida y otras formas de ver el mundo que permean a través del capital simbólico de sus autores.

La capacidad de seleccionar a un autor, un repertorio, o incluso un poema determinado para ser traducido lanza un mensaje que se eleva por encima de lo textual. La selección y traducción de todos estos repertorios y autores se erige en un acto político, en tanto que su intención es reactivar, conscientemente, un sistema literario minorizado, tenga luego dicho repertorio más o menos suerte en el sistema literario que lo acoge, ya sea por las limitaciones que supone la censura franquista, ya sea por el limitado público lector de un campo tan restringido como es la poesía. La elección de una obra para ser traducida no puede tampoco desligarse de la biografía y el capital simbólico de su autor. Así Cunqueiro contribuye activamente a la regeneración de un sistema literario particular, en el que tienen cabida personalidades tan dispares como Langston Hughes, comprometido con la causa republicana durante la Guerra Civil española, feministas como Sylvia Plath, marxistas como Lola Ridge, homosexuales como Hart Crane, suicidas, divorciados, exconvictos, o revolucionarios como Walt Whitman, lo que constituye buena prueba de la existencia de un escritor más comprometido con la sociedad de su tiempo que el Cunqueiro conservador y evasivo al que la crítica nos tiene acostumbrados.

Aquellos que sólo ven en Cunqueiro exclusivamente a un autor conservador, franquista, a un literato escapista, a un mal traductor, deben también tener en cuenta la selección y traducción de autores y repertorios anglófonos hecha por Cunqueiro y del Riego durante más de dos décadas en el conjunto de su producción literaria para reflexionar sobre tales hipérboles²⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁶

ALONSO MONTERO, X. (2007). *Escritores galegos ante a Guerra Civil española*. Vigo: Galaxia.

²⁵ Otros poetas norteamericanos contemporáneos traducidos para el Suplemento son John Updike (1977: 29), Leonard Cohen (1975: 30; 1977: 39; 1978: 46; 1979: vii) o Rod McKuen (1980: 23).

²⁶ Se ha optado por mantener el pseudónimo empleado por Cunqueiro en cada traducción.

- ARMESTO FAGINAS, X. F. (1987). *Cunqueiro: Unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ATXAGA, B. (2006). "Howl". <https://www.atxaga.eus/testuak-textos/howl> [15/04/2022].
- BARRERA, C. (1995). *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- BARTRA, A., ed. (1973). *Antología*, A. Bartra (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- BARTRA, A. (1974). *Antología de la poesía norteamericana*, A. Bartra (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- BARTRA, A. (1987). "Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca". *Marges, Els: Revista de Llengua i Literatura* 38, 11-20.
- BENFEY, C. (1992). *The Double Life of Stephen Crane*. New York: Knopf.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- CASAL, J. (1924). "Libros". *Alfar* 45, 27-48.
- COHEN, L. (1975). "'Cando o vento esta mañán', 'Pra Ana' y 'Canta xente nesta cidade'", Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 6 de julio, 30.
- ____ (1977). "'A carón de ti' y 'Pra Ana'", A.L. (trad.). *Faro de Vigo*, 23 de octubre, 39.
- ____ (1978). "'Canción' y 'Pra Ana'", S. S. (trad.). *Faro de Vigo*, 8 de enero, 46.
- ____ (1979). "'Cando te conocín' y 'Cansa'", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 21 de enero, vii.
- CORSO, G. (1972). "Visitando o lugar onde nacín", Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 12 de marzo, 23.
- ____ (1974). "Pro eu non preciso a bondade", Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 9 de junio, 26.
- COSTAS, X. H. (2018). "Afinidades antagónicas: Cunqueiro, anosador da Beat Generation". *Madrygal* 21, 51-70.
- COVIÁN, M., ed. (1969). *Antología*, M. Covián (trad.). Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.
- COWLEY, M. (1975). "A flor no mar", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 16 de marzo, 26.
- ____ (1980). "A flor no mar", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 10 de octubre, 23.
- CRANE, H. (1976). "Cartas de amor da miña avoa", Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 19 de septiembre, 31.
- ____ (1980). "Ao norde do Labrador", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 26 de septiembre, 21.
- CRANE, S. (1979). "'O home que tiña a lingua de madeira' y 'O corazón'", M. M. Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 15 de abril, ii.
- CRAPSEY, A. (1977). "'Triada', 'A herba custodiada' y 'Susana e os vellos'", Álvaro Labrada (trad.). *Faro de Vigo*, 8 de mayo, 25.
- CUNQUEIRO, A. (1955). *Merlín e familia i outras historias*. Vigo: Galaxia.
- ____ (1956). *As crónicas do sochantre*. Vigo: Galaxia.
- ____ (1958). *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Vigo: Galaxia.
- ____ (1969). *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.

-
- ____ (1973). “Homenaxe a Ezra Pound. Os lilios da outra ribeira”. *Faro de Vigo*, 22 de abril, 24.
- ____ (1974). “Unha morte chamada Sylvia”. *Faro de Vigo*, 28 de julio, 30.
- ____ (1982). *Fábulas y leyendas de la mar*, Néstor Luján (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1984). *Tesoros y otras magias*, César Antonio Molina (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1986). *Viajes imaginarios y reales*, César Antonio Molina (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1988). *Los otros caminos*, César Antonio Molina (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1989). *El pasajero en Galicia*, César Antonio Molina (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1991). *La bella del dragón. De amores, sabores y fornicios*, C. A. Molina (ed.). Barcelona: Tusquets.
- ____ (1994). *Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias*. Barcelona: Tusquets.
- DELIBES, M. (1985). *La censura de prensa en los años cuarenta (y otros ensayos)*. Valladolid: Ámbito.
- DICKINSON, E. (1975). “‘Ao mar vai a alegría’ y ‘Pra facer un prado’”, S. S. (trad.). *Faro de Vigo*, 16 de febrero, 24.
- ____ (1977). “‘¿Cambiar?’ y ‘Unhas miguíñas’”, A. Labrada (trad.). *Faro de Vigo*, 13 de marzo, 35.
- ____ (1980). “‘Cambiar’ y ‘Razón’”, M. M. Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 3 de octubre, 21.
- DOOLITTLE, H. (1974). *Poemas escogidos*, P. López Colomé (trad.). Salamanca: Ambos Mundos.
- ____ (1975). “‘Os ventos’ y ‘O amor da terra’”, M. M. Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 9 de marzo, 24.
- ____ (1980). “‘O amor da terra’”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 11 de mayo, 35.
- DULIN, N. (1987). *El granito y las luces: relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna*. Vigo: Xerais.
- EVEN-ZOHAR, I. (2007). *Polisistemas de Cultura*. Tel-Aviv: Universidad de Tel-Aviv. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf [08/01/2022]
- FERLINGHETTI, L. (1971). “Reading Yeats”, Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 7 de noviembre, 33.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. (1972). “Escolmas de Poesía ‘Beatnik’”. *Faro de Vigo*, 20 de agosto, 21.
- ____ (1979). “A prosa dun poeta americano”. *Faro de Vigo*, 11 de marzo, vii.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (1982). “La acogida de la obra poética de Walt Whitman en el mundo de habla hispana: las traducciones”. *ES: Revista de Filología Inglesa* 12, 283-300.
- FLETCHER, J. G. (1976). “Silencio”. *Faro de Vigo*, 12 de diciembre, 30.
- FRAILE MARCOS, A. (1998). *Oscuridad en España*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
-

- FRANCO GRANDE, X. L. (1991). “Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro”. *A Trabe de Ouro* 8, 105-114.
- FRANK, F. & MAGISTRALE, A. (1997). *The Poe Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press.
- FROST, R. (1973). “Xa cáseque é o ano dous mil”. Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 26 de agosto, 21.
- ____ (1979). “‘Po de neve’ y ‘O pasteiro’”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 11 de marzo, vii.
- GINSBERG, A. (1972). “Song”, Cristóbal Xordán (trad.). *Faro de Vigo*, 20 de agosto, 21.
- GIRÓN ECHEVARRÍA, L. (2005). “Langston Hughes’s Spanish Civil War Verse”. *Anuario de Estudios Filológicos* 28, 91-101.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (1990). *Álvaro Cunqueiro, traductor*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- HUGHES, L. (1965). “Desexo”. *Faro de Vigo*, 21 de novembro, 17.
- ____ (1979). “Un neno fala de Deus”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 24 de xunio, 53.
- JEFFERS, R. (1975). “País de fantasmas”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 17 de agosto, 21.
- ____ (1979). “Aos canteiros”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 11 de novembro, 24.
- ____ (1980). “Ama ao cisne salvaxe”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 27 de abril, 25.
- KERLEN, D. (1988). *Edgar Allan Poe: Elixiere der Moderne*. Zürich: Piper.
- LINDSAY, N. V. (1980). “‘A pomba de neve’ y ‘O viaxeiro’”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 3 de febreiro, 25.
- LÓPEZ, T. (2014). “Notas marxinais á poesía de Álvaro Cunqueiro”. En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, M. Forcadela, T. López y D. Vilavedra (coords.), 465-478. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- LOSADA, B. (1993). “A poesía de Cunqueiro, entre os prerrománticos e o surrealismo”. En *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro. Mondoñedo. 9-13 de Setiembre de 1991*, Dirección Xeral de Cultura (eds.), 297-301. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- LOWELL, R. (1977). “Os fillos da luz”. *Faro de Vigo*, 18 de setembro, 21.
- MACLEISH, A. (1977). “Os nados tarde”. *Faro de Vigo*, 29 de maio, 24, iv.
- MALIGEC, C. (2009). “‘The Raven’ as an Elegiac Paraclausithyron”. *Poe Studies* 42, 87-97.
- MANENT, M. (1957). *La poesía irlandesa*. Barcelona: Ediciones Lauro.
- MASTERS, E. L. (1975). “Historia de Elsa Wertman”, Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 23 de marzo, s. p.
- ____ (1979). “‘Dous epitafios’: ‘Elsa Wertman’ y ‘Hamilton Greene’”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 26 de agosto, vi.
- McKUEEN, R. (1970). *Stanyan Street y otros pesares y Escuchad la ternura*, J. F. Vidal (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.

- ____ (1980). “Direi Adeus”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 9 de marzo, 23.
- MCNEIL, H. (1986). *Emily Dickinson*. London: Virago Press.
- MESADO GIMENO, J. (2016). “Convergencias: Carlos Edmundo de Ory y la poesía de la marginalidad en las poéticas de posguerra y en los discursos de la posmodernidad”. Tesis Doctoral: Universitat Jaume I.
- MONJIAN, M. C. (1958). *Robinson Jeffers: A Study in Inhumanism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- MORCILLO, A. (1988). “Mis relaciones con gente importante”. *Periodistas*, 16 de noviembre, 82.
- OUTEIRIÑO, M. (1979). “Soy un antimarxista visceral”. *La Región*, 8 de julio, 12.
- PALMÁS, R. (1988). *Vinte poemas galeses*. Sada: Edición do Castro.
- PARDO, J., ed. (1974). *Sylvia Plath: Antología. Selecciones de Poesía Universal. Texto bilingüe*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PATCHEN, K. (1975). “O encontro de miña nai con Deus”, S. S. (trad.). *Faro de Vigo*, 30 de marzo, 28.
- PEEPLES, S. (1998). *Edgar Allan Poe Revisited*. New York: Twayne Publishers.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S. (2019). “Un ‘nocturno del hueco’ para Álvaro Cunqueiro”. *Volvoreta* 3, 91-110.
- PIÑEIRO PAIS, L. (2014). “‘Le Dandy’. De Charles Baudelaire en ‘Nós, Os Inadaptados’ de Vicente Risco”. *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 19, 213-227.
- PLATH, S. (1974). “Verbas”, Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 28 de julio, 30.
- ____ (1975). “Ovellas na néboa”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 9 de noviembre, 24.
- ____ (2008). *Poesía completa*, X. Abeleira (trad.). Madrid: Bartleby.
- POE, E. A. (1978). “Annabel Lee”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 20 de agosto, 19.
- POUND, E. (1974). “‘Rapaza’, ‘O manto’ y ‘Motivo’”, A. Labrada (trad.). *Faro de Vigo*, 2 de junio, 26.
- ____ (1977). “‘Rapaza’ y ‘O mantelo’”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 25 septiembre, 28.
- ____ (1978). “‘Rapaza’ y ‘O mantelo’”, A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 19 de febrero, iii.
- ____ (1980). “Figura de danza. Pras as bodas de Canan de Galilea”, M. M.^a S. (trad.). *Faro de Vigo*, 23 de marzo, 25.
- POZO GARZA, L. (1991). “Álvaro Cunqueiro e *Herba aquí ou acolá*”. Vigo: Galaxia.
- REYNOLDS, D. (1996). *Walt Whitman’s America: A Cultural Biography*. New York: Vintage Books.
- RIDGE, L. (1979). “Altura”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 25 de marzo, vii.
- ROBINSON, E. A. (1979). “A casa do outeiro”, M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 13 de mayo, 24.
- RODRÍGUEZ GUERRERO, S. (1998). “La influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX”. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.

- ROETHKE, T. (1972). "O despertar", Manuel María Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 2 de enero, 30.
- SÁNCHEZ ARANDA, J. J. Y BARRERA DEL BARRIO, C. (1992). *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*. Barcelona: Eunsal.
- SANDBURG, C. (1973a). "Debemos ser corteses", Álvaro Cunqueiro (trad.). *Faro de Vigo*, 17 de junio, 26.
- ____ (1973b). "Todos queren representar o papel de Hamlet", Manuel M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 1 de julio, 31.
- ____ (1976). "Pequeno álbum: Outra vez New Hampshire", M. M. Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 8 de agosto, 34.
- ____ (1977a). "Cando se foi Chick Lorimer", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 26 de junio, 23.
- ____ (1977b). "Fardelos", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 24 de julio, 27.
- ____ (1977c). "'Brétima' y 'Jan Kubelik'", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 28 de agosto, 24.
- ____ (1978). "Rapaza nunha gaiola", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 23 de abril, ii.
- ____ (1979). "'Dous nocturnos' y 'Barrotes'", M. M. S. (trad.). *Faro de Vigo*, 9 de setembro, 26.
- SPITZMESSER, A. (1995). *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del Franquismo*. Sada: Edicións do Castro.
- STEVENS, W. (1978). "'Póñome a carón' y 'Puxen un xarro'", M. M.^a S. (trad.). *Faro de Vigo*, 22 de enero, 47.
- ____ (1979). "Da superficie das cousas". *Faro de Vigo*, 8 de abril, ii.
- ____ (1980). "Anécdota de homes por milleiros", M. M.^a Seoane (trad.). *Faro de Vigo*, 24 de febrero, 25.
- UPDIKE, J. (1977). "Na bañeira", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 14 de agosto, 29.
- VV. AA. (1964). "Notas de redacción. Literatura americana". *Faro de Vigo*, 15 de marzo, 18.
- WHITMAN, W. (1977). "'Non me pechedes as portas' y 'Eu son'", A. L. (trad.). *Faro de Vigo*, 24 de abril, 39.
- ____ (1980). "'Como Adán pola mañanciña' y 'A incansable araña'", P. M. (trad.). *Faro de Vigo*, 5 de junio, 33.
- WILBUR, R. (1977). "Disculpa", Álvaro Cunqueiro (trad.). *Faro de Vigo*, 20 de novembro, 45.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 14/01/2022

Fecha de aceptación: 04/05/2022

POESÍA E IMAGEN EN *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA* (1982), DE JOAQUÍN MÁRQUEZ: UN ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS ECFRÁSTICAS¹

POETIC PICTURES IN JOAQUÍN MÁRQUEZ'S *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA* (1982): AN ANALYSIS OF EKPHRASTIC TECHNIQUES

José JURADO MORALES

Universidad de Cádiz

jose.jurado@uca.es

Resumen: Este artículo presenta un análisis de *La aguja sobre la piedra* (1982), un libro de poemas de Joaquín Márquez dedicado a la catedral de Sevilla, desde la perspectiva de la écfrasis en su acepción contemporánea de descripción de una imagen artística en el ámbito de la literatura. En primer lugar, se inserta el poemario, escrito en 1978, en la corriente culturalista de los años setenta y en la propia trayectoria del escritor. En segundo lugar, se analizan las distintas técnicas ecfrásticas visibles en los poemas para componer un libro vertebrado por la interrelación entre poesía e imagen, entre escritura y arte visual.

Palabras clave: Joaquín Márquez. *La aguja sobre la piedra*. Écfrasis. Catedral de Sevilla. Poesía española actual.

Abstract: This essay analyzes *La aguja sobre la piedra* (1982), a poetry anthology by Joaquín Márquez devoted to the Seville Cathedral. Márquez's poetry is viewed through the lens of ekphrasis, understood in its contemporary sense of description of an artistic image in literature. Written in 1978, the poems first are situated in the context of cultural currents of Spain in the 1970s as well as in the context of the poet's literary trajectory. Next, Márquez's poetry is analyzed to show how various ekphrastic techniques function as scaffolding for the book's exploration of the interrelationship of writing and visual art, as well as poetry and picture.

Keywords: Joaquín Márquez. *La aguja sobre la piedra*. Ekphrasis. Seville Cathedral. Contemporary Spanish Poetry.

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)", financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación / FFI2017-84759-P.

1. *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA: UN LIBRO SOBRE LA CATEDRAL DE SEVILLA*

La aguja sobre la piedra supone el décimo libro de poemas publicado por el escritor Joaquín Márquez (Sevilla, 1934 - Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 2020). Tenía el título inicial y provisional de *Premoniciones, ritos, alquimias y leyendas de la Catedral de Sevilla* y resultó ser finalista del premio Ciudad de Melilla (Pérez Guerra, 1982: 39). Aunque su escritura data de 1978, sin embargo no se publica hasta 1982 como número 394 de la colección Adonáis de Ediciones Rialp, tras alzarse con el Premio Florentino Pérez Embid de la Real Academia de Buenas Letras 1981 gracias al fallo de un jurado compuesto por Joaquín Caro Romero, Juan de Dios Ruiz-Copete, Aquilino Duque y Luis Jiménez Martos (Márquez, 1982). A su salida, el crítico Antonio Enrique lo valora como “su mejor libro hasta la fecha, y que yo considero una de las experiencias más conseguidas de la última poesía española” (Enrique, 1984). Y Ruiz-Copete lo sintetiza en estas seis palabras: “Barroquismo e ironía; agudeza y metáfora; erudición y sentimiento” (Ruiz-Copete, 1983: 27).

En suma, consiste en un libro sobre la catedral de Sevilla, con lo que Márquez se incorpora a un grupo nutrido de escritores que han fijado su atención en la ciudad andaluza a lo largo del siglo XX, tales como Juan Antonio Cavestany: *Al pie de la Giralda* (1908); José María Izquierdo: *Divagando por la ciudad de la gracia* (1914); Juan Ramón Jiménez: *Sevilla* (2002); Manuel Chaves Nogales: *La ciudad* (1920); Joaquín Romero Murube: *Sevilla en los labios* (1938); Luis Cernuda: *Ocnos* (1942); José María Requena: *Gracia pensativa* (1969), y Rafael Laffón: *Sevilla del buen recuerdo* (1973). También se suma a la lista de otros autores más recientes que publican, como Márquez, en la década de los años ochenta libros de poesía que toman Sevilla como referente: *Personae* (1981), de Fernando Ortiz; *Hymnica sevillana* (1981), de Pedro Rodríguez Pacheco; *La dorada memoria de ese narciso* (1986), de Emilio Durán; *La doncella cincelada* (1988), de Rosa Díaz; *Jardines de Murillo* (1989), de María Sanz, y *Mágica metrópolis* (1989), de Juan Rey (Reig, 1991: 170-171).

Hay que situar *La aguja sobre la piedra* tanto por la fecha de su composición, 1978, como por su contenido, la catedral de Sevilla, en las coordenadas de la tendencia culturalista de los años setenta. Como con acierto apunta Leopoldo de Luis en una reseña, “hay, sobre todo, arte. No es una poesía religiosa: ni se sustancia en la unción ni en la dependencia espiritual, sino en la cultura, en el sentimiento artístico y en la evocación histórica” (Luis, 1982). También Florencio Martínez Ruiz distingue la impronta culturalista:

El culturalismo que aparece en *La aguja sobre la piedra* es activo. El poeta vibra con la reorganización contemplativa e intensifica con su palabra rica, imaginizada, sugestiva, todo un ámbito donde el inventario histórico, artístico, estético en suma, queda traspasado por la flecha acezante del tiempo, por una comunicación vital y reflexiva (Martínez Ruiz, 1983: 51).

A este hilo, no hay que olvidar que otros libros de Márquez —como *Todo mortal* (1983), *Fe de erratas* (1985) y *Pira de incienso* (2012)— constituyen poemarios con cierto prurito culturalista al homenajear y citar a muchos escritores y artistas (Jurado Morales, 2019). No obstante, el autor no recurre al recargamiento de reminiscencia parnasiana ni al apabullamiento intelectual ni al deslumbramiento exótico. Más bien engarza las referencias culturales con las experiencias personales, de modo que termina por escribir libros en los que la historia del patrimonio común se funde con la historia del sujeto poético, que remite a la existencia del propio escritor. En esta línea debe interpretarse *La aguja sobre la piedra*, del que Márquez aclara su origen en unos términos en los que vincula el culturalismo potencial de un libro sobre la catedral de Sevilla con su ciudad natal, su infancia, su familia y sus costumbres. Se expresa así:

El escribir sobre la Catedral está unido a mi niñez (viví mucho tiempo en la calle Ximénez de Enciso, y veía todos los días la Catedral, cuando salía de la escuela francesa o cuando me reunía con los amigos en una bodeguita de la calle Mateos Gago). Pero además en esta época de corriente culturalista, donde la gente tiene que irse a Atenas, Roma o Turquía para sacar jugo, pensé que sería bueno escribir sobre algo que tiene que ver no sólo con Sevilla, sino con mi familia (Pérez Guerra, 1982: 39).

Esta relación entre patrimonio cultural y existencia personal lleva a sostener a Ángel Pérez Guerra (1982: 39) que estamos ante “una interpretación cultural de la catedral que huye del tópico y se enmarca en las sugerencias libérrimas que el templo produce en el sentimiento del poeta”. Ciertamente no parece fácil huir de ciertos lugares comunes cuando se escribe sobre un conjunto monumental tan conocido y visitado, tan extraordinario que la UNESCO decidió declararlo Patrimonio de la Humanidad en 1987. Márquez tiene conciencia de tal peligro y asume el reto en busca de una mirada remozada sobre las piedras y los objetos artísticos centenarios. En sus palabras, “intento descubrir razones ocultas y ángulos inesperados en las cosas, algo que me ha apasionado siempre” (Pérez Guerra, 1982: 39).

El título *La aguja sobre la piedra* evoca los artilugios más antiguos de reproducción de sonidos, tal y como explica el propio Márquez afirmando que “es una aguja puesta al estilo del gramófono para hacer cantar a la piedra” (Pérez Guerra, 1982: 39). O sea, el poeta detiene su mirada (la aguja) en distintos ángulos, contenidos y momentos de la historia de la catedral y plasma lo que observa y piensa en su escritura.

Podemos tomar la catedral toda de Sevilla como un objeto artístico unitario e indiviso para aplicar una idea apuntada por Michael Riffaterre (2000: 166), que se apoya en G. Ephraim Lessing (1985) y que alude a “una tendencia en la écfrasis a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está representando”. Esto apunta a que el escritor hace las veces de reconstructor imaginativo de la prehistoria, la historia y la poshistoria de la escena captada por el artista (Agudelo, 2011: 84). Así actúa Joaquín Márquez al distribuir los textos y

dotar de sentido orgánico *La aguja sobre la piedra*, un libro compuesto por un total de treinta y seis poemas dispuestos según un criterio cronológico dotado de cierta flexibilidad. Los primeros y los últimos poemas se circunscriben a la idea anotada de reconstrucción de lo que pudo o podrá pasar fuera de los límites comprendidos en la obra de arte que significa la catedral.

El primero de los poemas, “Mendigo junto al fuego”, remite al siglo I a. C. y, por tanto, a los tiempos previos a la construcción de la catedral. El segundo, “Génesis”, rememora a Abu Yaqub Yúsuf, el califa almohade que ordena la construcción de la Giralda en el siglo XII. De estos poemas que abre el libro ha comentado Márquez:

También he imaginado a un mendigo antes que existiera la Catedral, sentado sobre el terreno que ocuparía la misma, mirando el fuego y pensando en todo ese humo que después sería la Catedral. O el jerarca que ordenó la construcción del templo, asomado a un balcón y contemplando el lugar donde se levantaría su encargo (Pérez Guerra, 1982: 39).

Luego viene el núcleo del libro, donde acopia una sarta de textos sobre motivos catedralicios existentes en la actualidad, y deja para el final cinco poemas en los que proyecta el derrumbe imaginado de la catedral: “Invasión de los bárbaros”, donde arremete con ironía contra los turistas que vienen a arrasarlo todo; “Luna en cuarto menguante”, donde especula con que la torre vuelve a formar parte del Islam; “La torre de Babel”, donde fantasea con una asamblea en el antecabildo, con poco diálogo y mucha riña, a la que asisten todos los artistas de la catedral; “La máquina”, donde describe un artilugio inventado para destruir las piedras de la catedral, y “Noticia”, donde apunta un mundo futuro en el que se descubren los cimientos de aquella construcción, destruida en la ucronía del poema, y restos de los artilugios que la demolieron con una inscripción: *MADEINUSA*, que los habitantes venideros interpretan como un hermoso nombre de mujer y que para Leopoldo de Luis se iza como prueba de que “la memoria de nuestro arte y de nuestra civilización estará ensombrecida por la huella del imperio norteamericano” (Luis, 1982). Es el estilo cáustico y burlón que recorre todo el libro y la voz tal vez premonitoria de estos últimos poemas.

Entre ese origen y ese desenlace históricos imaginados, que constituyen el principio y el fin del libro, se distribuye el grueso de los textos poéticos. El tercero de los mismos, “Puerta del Perdón”, da cuenta de la puerta más antigua de la catedral y sirve de pórtico a casi una treintena de poemas en los que el escritor se detiene en detalles preferentemente artísticos del interior de la misma: tallas de madera, vidrieras, pinturas, rejas, reliquias, esculturas, elementos arquitectónicos, cálices, sepulcros, piezas de orfebrería, puertas, etc. Este recuento de motivos catedralicios invita a estudiar *La aguja sobre la piedra* desde la perspectiva de la ékfrasis en su acepción contemporánea de descripción de una imagen artística en el ámbito de la literatura (Mitchell, 1994; Monegal, 1998; Riffaterre, 2000; Bou, 2001; Martínez Fernández, 2008; Webb, 2009; Harrow, 2010; Díaz de Castro y del Olmo Iturriarte, 2012; Krauth y Bowman, 2018).

2. POESÍA E IMAGEN: RECURSOS ECFRÁSTICOS EN *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA*

Los propios títulos de los poemas ya anuncian el sentido ecfástico del libro pues aluden, a veces de forma homónima, al nombre de un cuadro o la denominación de tal o cual pieza artística. Incluso el título ecfástico se completa con una nota a renglón seguido en la que el poeta informa del nombre del artista, la fecha de composición o el lugar de la catedral donde se encuentra. Por ejemplificar esto, anoto algunos de los títulos en redonda con su nota complementaria en cursiva, que es el modo tipográfico en que figura en el libro: “Virgen de los Reyes. *Siglo XIII*”, “Matusalén. *Enrique Alemán, 1483*”, “San Leandro. *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Puerta del Bautismo. Siglo XV*”, “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo. *Vidriera de Arnao de Flandes, 1554*”, “El descendimiento. *Pedro de Campaña. Siglo XVI*”, “Virgen de la Antigua. *Traslado del muro, 1578*”, “Inmaculada Concepción”, “Sepulcro de Alfonso X El Sabio. *Capilla Real*”, “Santiago en la Batalla de Clavijo. *Juan de Roelas, 1609*”, “Inmaculada con el retrato de Miguel Cid. *Pacheco, 1620*”, “Ángel de la Guarda. *Bartolomé Esteban Murillo, 1669*”, “Adán y Eva. *Duque Cornejo. Armario Sacristía Mayor*”, “Crucificado de marfil. *Alonso Cano. Sacristía Mayor*”, “Monumento funerario a Cristóbal Colón. *Arturo Mérida*”.

Como hace ver José Enrique Martínez (2008: 230) en sus páginas previas al estudio sobre la poesía de Antonio Colinas, “si todo título goza de un valor informativo inherente, el título ecfástico potencia tal valor, pues informa sobre el texto que anuncia y, a la vez, sobre el cuadro al que remite, es decir, sobre el antecedente (el cuadro) y el consecuente (el poema)”. Desde esta óptica, el mero cotejo de los títulos puestos por Joaquín Márquez potencia el horizonte de expectativas del lector ya que le advierte de la existencia histórica de un determinado referente artístico (el cuadro depositado o el objeto ubicado en la catedral) y le proporciona una clave interpretativa de su texto literario (el poema que ha de leer).

Esta indicación de algunos de sus títulos evidencia la deuda tan persistente de la escritura poética con el arte visual en *La aguja sobre la piedra*. No voy a detenerme en el análisis de todos los poemas, pero sí voy a dar paso al comentario de algunos de ellos para poner de manifiesto la interrelación entre poesía e imagen y el contenido ecfástico del mismo mediante el apunte de algunas de las técnicas empleadas y los objetivos perseguidos.

Voy a comenzar por el que es, según su autor, el primero de los poemas escritos, aunque se stampa en los medios del libro: “El primer poema fue el de la Giralda, y no por su belleza, sino por aquello que me hacía irme o muy lejos o pegado al muro cuando pasaba a su lado: porque alguien se suicidase. A mí siempre me han parecido sus balconillos calaveras” (Pérez Guerra, 1982: 39). Como tendré ocasión de recalcar más adelante, esta declaración demuestra que la selección de motivos y el enfoque que le otorga al objeto artístico o cuestión ligada a la catedral guardan una relación ceñida a su

propia existencia y cosmovisión. No lleva título —en el índice reza con su comienzo: “Los suicidas”— y tiene el distintivo de consistir en un caligrama, el único de todo el libro, cuya disposición tipográfica termina por configurar la imagen de una especie de torre que remite a la de la Giralda y que, visualmente, evoca el caligrama de Guillaume Apollinaire dedicado a la Torre Eiffel. Por su singularidad, lo reproduzco.



Imagen 1. Postal antigua con una foto de la Giralda.

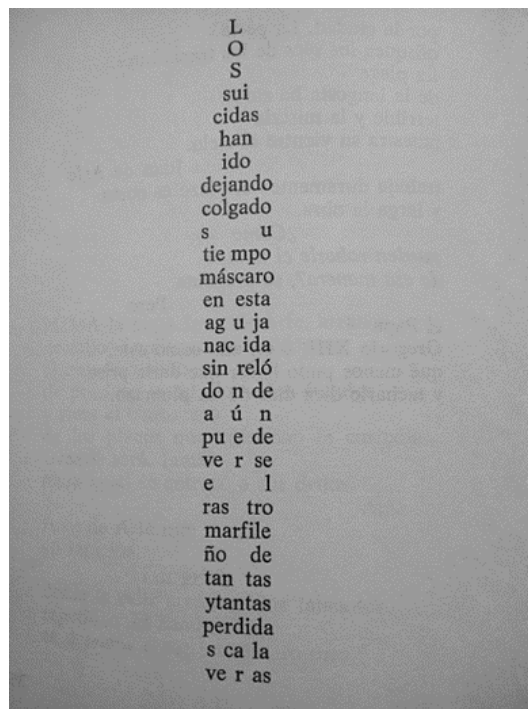


Imagen 2. Poema “Los suicidas”, de Joaquín Márquez.

Una de las técnicas que se observa en el libro consiste en una práctica elemental de la écfrasis: la reproducción y recreación de la obra de arte. El poeta adopta un discurso descriptivo mediante el que trata de contar o referir el contenido de la pieza al lector. Esto se aprecia en “Santiago en la Batalla de Clavijo”, un poema que procura transmitir el asunto de “El apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo”, un óleo sobre lienzo pintado por el flamenco Juan de Roelas en 1609 y que ocupa la parte central del retablo de la capilla de Santiago. Copio aquí la pintura y el poema como paradigma de lo que podría hacer con el resto de poemas que comento a continuación: reproducir el texto escrito y el referente artístico visual para corroborar y hacer patente a primera vista el diálogo entre imagen y poesía que ofrece *La aguja sobre la piedra*.



Imagen 3. *El apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo* (1609), de Juan de Roelas.

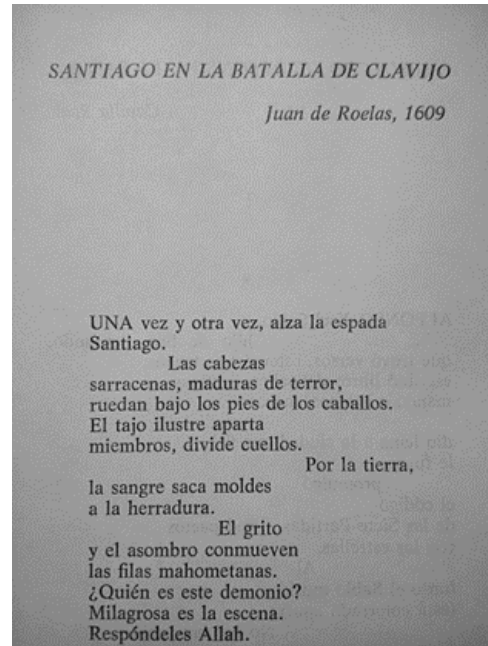


Imagen 4. Poema “Santiago en la Batalla de Clavijo”, de Joaquín Márquez.

También hay un propósito descriptivo en el poema “Inmaculada Concepción”, que remite a la “Alegoría de la Inmaculada Concepción”, un óleo sobre tela pintado por el sevillano Luis de Vargas en 1561 y colocado en el centro del altar de la Concepción. En el poema sobresale el uso de imperativos (“mirad”, “contemplad”, “prestad atención”, “ved”) para guiar una observación hipotética del mismo por parte del lector. Por lo común, Márquez no busca representar la totalidad e integridad de la obra descrita sino seleccionar algún pormenor que destaque en el conjunto o que a él le agrade. En el poema “Inmaculada Concepción” el objetivo de su escritura se centra en la pierna desnuda de Adán, un detalle pictórico que ya encomió el italiano Mateo Pérez de Alesio con estas palabras, que el escritor cita bajo el título de su poema: “Piu vale la tua gamba che il mio San Cristoforo”. Esto origina un efecto barroco próximo al *mise en abyme*, puesto que el escritor, que elogia la pierna pintada de Adán, recoge dentro de su poema una cita de Pérez de Alesio, que igualmente elogia la pierna pintada de Adán. En realidad, lo que consigue Márquez con esta écfrasis descriptiva y valorativa de un detalle se ciñe, en idea y expresión de Michael Riffaterre (2000: 166), a “un ‘efecto de elogio’ o, si se prefiere, un discurso laudatorio” del pintor Luis de Vargas.

En el poema “Los tres errores” describe con un tono humorístico tres objetos artísticos que encubren alguna curiosidad con respecto a lo esperado: el “Retablillo de Santa Librada”, ubicado en la capilla de San Hermenegildo, que presenta un personaje femenino con barba y que, por tanto, puede confundirse con un hombre; el sepulcro de Don Baltasar del Río, obispo de Scalas, de estilo genovés y realizado en mármol blanco de Carrara, que se encuentra vacío, o sea, se trata de un cenotafio, pues el obispo termina siendo enterrado en la iglesia de Santiago de los Españoles, en la Plaza Navona de Roma, tras su muerte

en 1541, y la vidriera de “San Sebastián”, situada sobre la Puerta de Palos y realizada por Arnao de Vergara en 1535, que bien pudiera contener el retrato de Carlos V y no la imagen de un San Sebastián, según varios indicios (Nieto Alcaide, 1969: 107-109).

Hay otro particular desde la perspectiva de la écfrasis que ya comenté antes al respecto de la estructura general del libro: además de describir ligeramente la pieza en cuestión, como en los poemas que he mentado con anterioridad, Márquez reconstruye la escena imaginando qué pudo ocurrir antes o después de lo captado en la obra de arte (Riffaterre, 2000: 166; Agudelo, 2011: 84). En el poema “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo” da cuenta de la vidriera que realiza Arnao de Flandes en 1554 en los ventanales de la nave lateral del Evangelio, sobre la capilla de las Doncellas (Nieto Alcaide, 1969: 142-143). Si la vidriera recoge a Magdalena arrodillada a los pies de Cristo, la riqueza ecfrástica del poema reside en que Márquez inventa la llegada y la ida de Magdalena así como con un diálogo entre esta y Cristo. Otro tanto ocurre en el poema “Crucificado de marfil”, inspirado en la talla en marfil de —o, por lo menos, atribuida a— Alonso Cano guardada en la Sacristía Mayor, donde, antes de detenerse en la figura tallada de Cristo, el poeta recrea la situación angustiosa del elefante previa a su caza para hacerse con sus colmillos de marfil. En este tipo de poemas, como “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo” y “Crucificado de marfil”, Joaquín Márquez reinterpreta la obra artística doblemente: en tanto que su texto supone una representación escrita de dicha pieza y en tanto que incorpora una contextualización figurada del hecho y un ensanchamiento del momento que captura la obra.

Es posible advertir otro ejercicio ecfrástico en *La aguja sobre la piedra* que, más allá de en la descripción del objeto artístico, radica en la voluntad del poeta de ponerse en el lugar del artista para tratar de revelar los pensamientos, emociones y sentimientos de este frente a su proceso creativo o a la obra ya terminada. Esto viene a configurar una écfrasis de orden sicológico (Redondo Sánchez, 2008: 101; Agudelo, 2011: 83-84; Agudelo, 2017), que por ejemplo se atisba en el poema “1582”. En este el autor incide en el modo meticuloso y apasionado con el que el orfebre leonés Juan de Arfe trabaja la plata en la realización de la custodia de asiento de la catedral, considerada por él mismo como su obra sobresaliente. El poeta propala la angustia del orfebre por la premura de los plazos del encargo y la perplejidad que siente ante la bula *Inter gravissimas* dictada por el Papa Gregorio XIII el 24 de febrero de 1582, que determina la reforma del calendario juliano y que conlleva la sustitución de este por el gregoriano con la eliminación de diez días de ese 1582 a fin de contrarrestar el desfase entre ambos calendarios. Joaquín Márquez trata de involucrarse en la mente del platero leonés y escribe:

Juan de Arfe
trabaja duramente: el plazo es corto
y larga la obra.
¿Cómo
pueden robarle el tiempo
de esa manera?, se pregunta (Márquez, 1982: 35).

En el caso del poema “San Leandro”, que atiende a su escultura a tamaño natural en barro cocido realizada por Lorenzo Mercadante de Bretaña en el siglo XV para la Puerta del Bautismo, Joaquín Márquez repara en una traza física que contiene una seña anímica: para el poeta el santo esculpido es “Antecesor de inquisidores” y tiene el “gesto severo”, el “perfil altivo”, “los rigores del fruncido entrecejo”, “su rostro como un arma” y “adusta cara”. Hay, pues, un primer grado ecfrástico en su poema: la representación e interpretación de la escultura, que se completa con un segundo grado ecfrástico: la tentativa de posicionarse en la mente del artista para acceder a su intimidad y comprender el alcance de la imagen inquisitorial del santo obispo del siglo VI. Escribe el poeta:

BIEN pudo ser culpable
Lorenzo Mercadante de Bretaña
de este gesto severo,
[...]
¿Quiso, tal vez, Lorenzo Mercadante
vengar en su expresión algún agravio? (Márquez, 1982: 22-23).

En otros textos la écfrasis contiene un corolario trascendental en la medida en que el objeto artístico le sirve casi de pretexto a Márquez para plantear alguna cuestión sustancial y grave que, pasada por el filtro de su humor, puede parecer irrelevante y baladí. Lo veo por ejemplo en el poema “Matusalén”, que aborda la vidriera hecha por Enrique Alemán hacia 1478-1483 y que se localiza en la nave del Evangelio (Nieto Alcaide, 1969: 65). El poeta no se detiene en describir la obra, sino que, en su línea irónica, parte del personaje bíblico, el más longevo de los patriarcas del Antiguo Testamento con 969 años de edad a su muerte, para invitar al lector a que reflexione sobre la longevidad del ser humano, el arcano de la eterna juventud, la eternidad del arte, la fugacidad de la vida y la fragilidad de cualquier creación.

En esa misma línea cabe mencionar el poema “El Descendimiento”, inspirado “El Descendimiento de la Cruz”, un óleo sobre tabla fechado en 1548 de Pedro de Campaña. Por lo pronto, el escritor recurre a lo que antes denominé efecto barroco próximo al *mise en abyme* cuando comenté “Inmaculada Concepción”. En “El Descendimiento” menciona a Francisco Pacheco y Bartolomé Esteban Murillo, ubicados en su tiempo histórico contemplando y admirando la pintura de Pedro de Campaña, a la que a su vez el poeta contempla en su presente y cuya admiración nos traslada a los lectores. La trascendencia del poema reside en que Márquez se vale del óleo “El Descendimiento de la Cruz” para preguntarse, y preguntarnos, qué entendemos por arte. Y llega a una conclusión, que configura el puente que conecta la admiración que sienten, diacrónicamente, Pacheco, Murillo, Márquez, los espectadores y los lectores por esta pintura: la capacidad del ser humano para concebir y realizar una obra que transmite emoción. Dice así el poema:

COMO cualquier otro visitante
hoy, cuentan que Pacheco

y Murillo temblaron de emoción
contemplando este cuadro
de Pedro de Campaña.

¿Qué es el arte?
Alguien ha conseguido, en una tabla
coloreada y de sutil dibujo,
después de veinte siglos,
mantener muerto a Dios
y emocionarnos (Márquez, 1982: 29).

Finalmente, hay algunos poemas o partes de poemas en *La aguja sobre la piedra* en los que Joaquín Márquez registra alguna obra de arte en la catedral con la finalidad de esbozar un sentimiento o plantear una reflexión de índole biográfica que roza lo confesional. Lo aprecio en el poema “Ángel de la Guarda”, que toma como base “El Ángel de la Guarda”, un óleo sobre lienzo pintado por Murillo hacia 1665-1666 y situado en el Altar del Ángel de la Guarda. En la pintura el ángel va de la mano de un niño al que le muestra la luz que procede del cielo. De este contenido pictórico no se dice nada en el poema. Solo el título del mismo y el nombramiento de Murillo nos advierten de que el poeta toma esta pieza como *leitmotiv* para una confesión estrictamente personal en la que el escritor aborda sus recuerdos infantiles con su ángel de la guarda particular.

En definitiva, con *La aguja sobre la piedra* Joaquín Márquez se incorpora a una tradición ancha y vieja de escritores, muchos de ellos en el ámbito de la poesía, que han tomado Sevilla, su historia y su patrimonio, como referente literario. En su caso, se detiene en la riqueza artística de la catedral de Sevilla, como reflejo tenue de la corriente culturalista de los años setenta, y se sirve de técnicas ecfrásticas diferentes para componer un libro vertebrado por la interrelación entre poesía e imagen, escritura y arte visual. El resultado dista de una guía de turismo porque, como en toda su poesía, la vida de Márquez cruza cada uno de sus versos (Jurado Morales, 2019). Ya lo dije al principio: según el autor, el escribir sobre la catedral está unido a su niñez. Esto dota su libro de una impronta subjetiva, como bien colegimos de la lectura del mismo y del cotejo de unas declaraciones suyas recogidas en *ABC*: “Casi todos los poemas son metáforas; yo utilizo la Catedral para exponer mi manera de pensar. El poeta no puede ver las cosas como siempre se han visto, y además tiene que dar su propio punto de vista. Un poeta actúa la mayoría de las veces por intuición” (Pérez Guerra: 1982, 39). Sin dudas, *La aguja sobre la piedra* ofrece una mirada excepcional y personal sobre la catedral de Sevilla y constituye un libro central en la trayectoria de Joaquín Márquez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUDELO, P. A. (2011). “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura* 60, 75-92.

- AGUDELO RENDÓN, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ DE CASTRO, F. Y DEL OLMO ITURRIARTE, A., EDS. (2012). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- ENRIQUE, A. (1984). "Todo mortal". *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, letras e ideas de Diario de Granada*, 30 de marzo, 15.
- HARROW, S. (2010). "New Ekphrastic Poetics". *French Studies: A Quarterly Review* 64.3, 255-264.
- JURADO MORALES, J. (2019). "La poesía de Joaquín Márquez: una biografía poética de la intimidad". *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria* 4. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/15331> [17/01/2022].
- KRAUTH, N. & BOWMAN, C. (2018). "Ekphrasis and the writing process". *New Writing* 15.1, 11-30.
- LESSING, G. E. (1985). *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- LUIS, L. DE (1982). "La poesía de la piedra". *Ya*, 1 de octubre, 44.
- MÁRQUEZ, J. (1982). *La aguja sobre la piedra*. Madrid: Ediciones Rialp [Adonáis].
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2008). "Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 225-248. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6176> [11/02/2022].
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1983). "La aguja sobre la piedra". *ABC. Sábado Cultural* (Madrid), 2 de julio, 51.
- MITCHELL, W. J. TH. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- NIETO ALCAIDE, V. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÉREZ GUERRA, Á. (1982). "En *La aguja sobre la piedra*". *ABC* (Sevilla), 8 de septiembre, 39.
- REDONDO SÁNCHEZ, C. (2008). "La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón". *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada* 3, 87-103. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2248/0> [11/02/2022].
- REIG, R. (1991). *Panorama poético andaluz en el umbral de los años noventa*, Alcalá de Guadaira: Guadalmena.
- RIFFATERRE, M. (2000). "La ilusión de écfrasis". En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.

- RUIZ-COPETE, J. DE D. (1983). “*La aguja sobre la piedra*”. *ABC* (Sevilla), 28 de mayo, 27.
- WEBB, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2022

Fecha de aceptación: 20/02/2022

**MAPAS, TEXTOS Y DIAGRAMAS. FIGURACIONES INSULARES
EN *ATLAS DER ABGELEGENEN INSELN*, DE JUDITH SCHALANSKY¹**

MAPS, TEXTS AND DIAGRAMS. INSULAR FIGURATIONS
IN JUDITH SCHALANSKY'S *ATLAS DER ABGELEGENEN INSELN*

Manuel MALDONADO-ALEMÁN

Universidad de Sevilla
mmaldonado@us.es

Resumen: El presente artículo, que se inserta en el marco de los estudios insulares, tiene como objeto indagar acerca de la configuración discursiva de los espacios insulares que Judith Schalansky realiza en su obra *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Combinando lo cartográfico y lo literario, Schalansky desmitifica las fantasías insulares arraigadas en el imaginario occidental y deconstruye su paradisíaca idealidad. A través de singulares historias, la autora recrea unos microcosmos inquietantes, hostiles y desolados, en los que el ser humano revela su particular idiosincrasia.

Palabras clave: Discursos insulares. Islas remotas. Cartografía. Antropoceno. Judith Schalansky.

Abstract: This article, which is inserted in the framework of Island Studies, aims to inquire about the discursive configuration of island spaces presented by Judith Schalansky in her work *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Combining cartography and literature, Schalansky demystifies the insular fantasies rooted in the Western imaginary and deconstructs its paradisiacal ideality. Through singular stories, the author recreates disturbing, hostile, and desolate microcosms in which human beings reveal their particular idiosyncrasies.

Keywords: Insular discourses. Remote islands. Cartography. Anthropocene. Judith Schalansky.

¹ El presente artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación *Constelaciones híbridas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana* (Referencia: PGC2018-098274-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con participación de los fondos FEDER de la Unión Europea.

1. INTRODUCCIÓN

En cuanto territorios remotos, con frecuencia desconocidos e inexplorados, las islas, sobre todo las oceánicas, han cautivado al ser humano a lo largo de los siglos. Mitificadas por deslumbrantes relatos, las islas han ejercido en la cultura occidental una especie de magnetismo y fascinación por la sensación de libertad que generaban y los misterios que pudieran encerrar. La mirada occidental suele percibir las islas como un lugar idílico, como un *locus amoenus*, en el que tiene vigencia otro orden y donde la felicidad aguarda. Los que huyen de la civilización esperan encontrar en ellas un refugio que les permita experimentar lo maravilloso en su estado primigenio. Incluso, como alternativa a un presente degenerado, en el transcurso de la historia se diseñaron sociedades utópicas que se territorializaban en islas a veces imaginarias. Sin embargo, en las islas también se plasman los temores ancestrales que el ser humano siente ante la alteridad, lo desconocido y lo incomprensible. Por su faceta salvaje, ajena al orden civilizado, las islas se contemplan, igualmente, como lugares inquietantes, inhóspitos, confusos y amenazantes, alejados de cualquier arquetipo de *locus amoenus*. Debido a su situación apartada y solitaria, los espacios insulares también han sido escenarios de exilio y destierro forzosos, en los que se imponía el confinamiento y el aislamiento social al desterrado. Esta ambivalencia entre la mitificación y la desmitificación de la isla, entre la fascinación y la demonización, entre la utopía y la distopía es una constante en la percepción occidental de los espacios insulares, sobre todo desde que Homero, en la *Odisea*, contrapuso la isla paradisiaca de Ogigia, en la que reinaba Calipso, a la isla demoniaca de Eea, en la que moraba Circe.

El presente artículo, que se inserta en el marco de los estudios insulares², tiene como objeto indagar acerca de las características y los mecanismos semiótico-estructurales que intervienen en la configuración discursiva de los espacios insulares que, con voluntad desmitificadora, la autora alemana Judith Schalansky presenta en su obra *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* (*Atlas de islas remotas. Cincuenta islas en las que nunca estuve y a las que nunca iré*), aparecida en 2009. Considerando que la obra se estructura como un atlas que combina lo cartográfico y lo literario, se aclararán previamente los conceptos de isla, mapa y diagrama.

² Como consecuencia del denominado *Spatial, Topographical o Topological Turn*, una perspectiva aparecida en la última década del siglo XX que erige el espacio en una categoría central de los estudios sociales, culturales y literarios, se viene desarrollando en los últimos años, con especial intensidad tras la fundación en 2006 de la revista *Island Studies Journal*, un particular enfoque denominado genéricamente *Island Studies*, que desde una perspectiva interdisciplinar, que incluye áreas tan dispares como la ecología, la geografía, la geología, la mitología, la psicología, la literatura o la historia, se dedica al estudio de los espacios insulares. La denominación inicial de la nueva corriente, no obstante, fue *Nissology*, un término acuñado por Grant McCall (1994). Sobre el nuevo enfoque, véase en especial Baldacchino (2006; 2018), Pugh (2018), Riquet (2019).

2. ESPACIOS INSULARES

Por lo general, hasta no hace mucho tiempo se consideraba el espacio exclusivamente a partir de sus propiedades físicas y se contemplaba como una dimensión estática, homogénea y cerrada, o sea, como una especie de contenedor inicialmente vacío, donde se ubican elementos materiales como cuerpos y objetos. Esta concepción, propia del denominado *container model* (Schemmel, 2016: 52-56), que sugiere que el orden espacial siempre existió tal como lo conocemos, ignora que el espacio no es sustancia, esto es, una materialidad inmutable en la que tienen lugar las acciones humanas y se suceden los acontecimientos históricos, sino *efecto*, un fenómeno relacional y dinámico que emana de determinadas prácticas. Gracias a la intervención humana, el espacio físico se transforma en un universo simbólico, es decir, en un *espacio geográfico*, real o imaginario, definido por los lugares y las localizaciones que lo integran, y sus relaciones e interrelaciones, así como por las características, el sentido y los valores que se atribuyen a esos lugares y localizaciones. Los individuos, además de interactuar con el espacio, lo producen, se apropian o reapropian de él a través de acciones sociales, lo configuran de una determinada manera y lo impregnan de una simbología y unos códigos culturales derivados del contexto social subyacente, o sea, de un tiempo y un lugar determinados. El espacio así modelado resulta de una praxis social y discursiva, es decir, no es una magnitud fija o dada, sino un constructo cultural en permanente transformación, cuya condición es relacional, abierta, multidimensional y cambiante³.

Un ejemplo representativo del carácter constructivo y dinámico de las formaciones espaciales es la *isla*, una entidad singular, geográfica y simbólica a la vez, que en el transcurso del tiempo se ha resignificado de continuo, también a través de la literatura. Definida como una porción de tierra rodeada de agua por todas partes, la raíz semántica del término alude a la característica fundamental que se atribuye habitualmente a la isla: el aislamiento, la separación geográfica de otros espacios, la discontinuidad territorial y estructural. Debido a la limitación natural de su territorio, la isla se concibe con frecuencia, tal como sugieren los contornos cartográficos que se le asignan, como una formación homogénea, como una unidad territorial delimitada y cerrada, una visión que se asienta en categorías dicotómicas: lo cerrado frente a lo abierto, lo estable frente a lo cambiante, el interior térreo frente al exterior acuoso, lo sólido frente a lo líquido, nomos frente a anomía, lo singular frente a lo plural, etc.⁴

Sin embargo, una isla es más que una isla (Ette, 2011: 21). En cuanto espacio geográfico de índole peculiar con un considerable valor geoestratégico, las islas también establecen una red de complejas relaciones con otros territorios, que, en su sucesión histórica, otorgan al espacio insular una condición abierta, dinámica y cambiante. En el transcurso del tiempo, las islas suelen relacionarse con otros lugares, bien porque, gracias a su situación geográfica, forman parte de un grupo de islas —un archipiélago, por

³ Sobre la producción social del espacio, véase en especial Lefebvre (1974), Löw (2001).

⁴ Véase Shah, Borgards y Kugler (2021: 7). Véase también Moser (2005: 408-413).

ejemplo—, o bien porque, desde la distancia, entran en contacto con otros territorios, islas o culturas. Esas relaciones, que resultan de la tensión entre el aislamiento y la apertura y en cuyo desarrollo los espacios insulares pueden convertirse en nodos de redes amplias, conforman la historia particular de cada isla y determinan su evolución posterior.

A este respecto, en función del contexto histórico-social, las islas oscilan entre dos extremos. Por un lado, pueden constituir una totalidad territorial unitaria, cohesiva y aislada, con una lógica propia, unos límites y un orden precisos, definida por las relaciones internas que establecen entre sí sus elementos. En este caso, aunque el espacio insular se configura internamente sobre la homogeneización unificadora, pueden distinguirse determinadas disimilitudes y subespacios diferentes, por ejemplo, en el ámbito climático, paisajístico o cultural, que relativizan la pretendida uniformidad. Por otro lado, la isla puede integrarse en un sistema abierto de relaciones y vínculos externos con otras islas, archipiélagos, atolones o continentes, caracterizado por la multidimensionalidad, la diversidad y el dinamismo, aunque también por las jerarquías que se implantan, por ejemplo, entre las islas consideradas principales y las secundarias. En esta variante, el mar, lejos de contemplarse como una frontera que solo separa, se concibe como un espacio de tránsito, como un elemento que también une y conecta⁵. Gracias a ello, el espacio insular se modela, en este caso, como un lugar de encuentro, como un espacio en movimiento y en constante transformación, como un fenómeno relacional y dinámico, nunca estático, sometido a la temporalidad y los vaivenes de la historia. La isla representa, en esta última modalidad, un fragmento, o más bien un segmento, de una constelación de islas y territorios⁶.

En definitiva, las islas no solo son lugares de concentración, delimitación y unificación, sino también de dispersión, hibridismo y fluctuación. En el marco del sistema de “Öffnungen und Schließungen” (Billig, 2010: 14) que configuran, los espacios insulares evidencian una semántica ambivalente⁷. La condición insular que los define oscila entre la totalidad y la fragmentación, lo cercano y lo lejano, el aislamiento y el

⁵ Así contemplan el mar, por ejemplo, los habitantes de la Polinesia. A este respecto, según Christian Moser (2005: 429), “dem englischen Handelsgeist sei es zu verdanken, dass das Meer, ursprünglich ein unüberwindliches Hindernis, sich in ein verbindendes Medium und ein Instrument der Zivilisation verwandelt habe”.

⁶ En lo que respecta a las dos modalidades que se distinguen en la caracterización de las formaciones insulares, Ottmar Ette denomina a la primera de ellas *Insel-Welt*, realzando la condición aislada, en este caso, del espacio insular, mientras que a la segunda variante la llama *Inselwelt*, para destacar su carácter fundamentalmente abierto, dinámico y relacional. En esta última modalidad, “Inseln bilden als Bestandteile von Inselwelten ZwischenWelten, die von einer mobilen, dynamischen Relationalität geprägt sind” (Ette, 2011: 26).

⁷ Véase Ette (2005: 162). A esa ambivalencia de lo insular se refiere también Cris Bongie en su obra *Islands and Exiles*: “The island is a figure that can and must be read in more than one way: on the one hand, as the absolutely particular, a space complete unto itself and thus an ideal metaphor for a traditionally conceived, unified and unitary, identity; on the other, as a fragment, a part of some greater whole from which it is in exile and to which it must be related—in an act of (never completed) completion that is always also, as it were, an ex-isle, a loss of the particular. The island is thus the site of a double identity—closed and open—[...]” (Bongie, 1998: 18).

contacto, la continuidad y la discontinuidad, lo homogéneo y lo heterogéneo, la uniformidad y la pluralidad.

3. MAPAS Y DIAGRAMAS

El espacio geográfico, también el insular, suele representarse de manera esquemática con ayuda de un lenguaje gráfico mediante el *mapa*. A tal fin, se recurre a los principios y técnicas que establece la cartografía, que, en su versión moderna, define el mapa, en términos generales, como una representación gráfica, normalmente plana, que facilita la comprensión espacial de objetos, conceptos, condiciones, procesos, situaciones o acontecimientos del mundo humano (Harley y Woodward, 1987: xvi). En cuanto medio de naturaleza heurística destinado a la orientación espacial, el mapa no es, sin embargo, una simple representación mimética de un territorio o de otros fenómenos espaciales, o sea, “a mirror of nature”, por utilizar la famosa frase de Richard Rorty. Pese a que se le presupone exactitud y objetividad, el mapa, en sus diferentes variantes, muestra una condición ambivalente. En él subyace lo que Graham Huggan (1994: 8) denomina una “cartographic intrigue”: en un nivel superficial, el mapa es pretendidamente objetivo; en un nivel profundo, en cambio, constituye un instrumento discursivo, con frecuencia ideológico y político, por lo que, más que una copia de lo real es un modelo conceptual de la realidad que se pretende representar⁸, una cualidad que se ha intensificado tras la aplicación de los medios digitales a la cartografía.

En la comunicación cartográfica, el mapa interviene a modo de *signo* elaborado según un código y un lenguaje determinados⁹, en el que coinciden, con mayor o menor intensidad, las tres modalidades sgnicas que diferencia Charles Sanders Peirce en función del tipo de relación que mantiene el signo con su objeto: el icono, el índice y el símbolo¹⁰. En las proyecciones cartográficas, el sistema de representación gráfica otorga una cualidad icónica al mapa, gracias a la cual el observador puede establecer una analogía

⁸ Como indica Graham Huggan (1994: 11), “maps are ultimately neither copies nor semblances of reality but modes of discourse which reflect and articulate the ideologies of their makers”.

⁹ A continuación, en la aclaración de la especificidad sgnica del mapa, seguimos el modelo triádico de Charles Sanders Peirce, para quien el signo se compone de tres elementos relacionados entre sí: un *representamen* o soporte material del signo, que en la mente del usuario aparece en lugar de lo representado y que, en su condición física, en el caso del mapa, presenta unas características precisas —diseño, color, contrastes, patrones gráficos, etc.—, que se perciben generalmente de manera visual, a veces también de modo acústico o táctil. Un *objeto* al que se refiere el representamen, o sea, aquello que representa, como, por ejemplo, un territorio, ya sea real o imaginario. Y, por último, un *interpretante*, que es el efecto que tiene el representamen en la mente del usuario, esto es, la imagen mental que resulta de su interpretación. Véase Peirce (1998: 13, 272-273).

¹⁰ Según Peirce, el *icono* se caracteriza por la semejanza que mantiene el representamen con su objeto, el *índice* es el signo que remite a su objeto a través de una relación espacio-temporal o de causa-efecto, y el *símbolo* se fundamenta en una convención cultural arbitrariamente establecida. Véase Peirce (1992: 225-226; 1998: 13-17, 273-275).

estructural entre la proyección y su referente geográfico¹¹. No obstante, esa iconicidad es relativa. Debido a la bidimensionalidad del soporte material del signo cartográfico, la transposición de la superficie tridimensional —esférica— de la Tierra a una superficie plana, utilizando técnicas de simplificación, introduce inevitablemente distorsiones de tamaños, formas, ángulos o distancias en el mapa, como ya demostró en la década de 1820 el matemático alemán Carl Friedrich Gauss. La propia elección del color y de las tonalidades cromáticas obedece a estereotipos. Por esta razón, en el mapa se manifiesta una forma de iconicidad que Peirce denomina diagramática. En cuanto icono, el mapa funciona como un *diagrama*¹², en el que la relación icónica no se fundamenta en correspondencias directas o de semejanza física entre el representamen y lo representado, sino en la analogía estructural de relaciones. Es, precisamente, la afinidad que se establece en el ámbito de las relaciones espaciales lo que permite a los usuarios reconocer similitudes entre el mapa y el espacio representado¹³. O sea, en tanto muestra las relaciones estructurales de modo análogo, el mapa representa un determinado espacio, real o imaginario, de manera diagramática. Aun así, pese a su manifiesta iconicidad diagramática, la función fundamental del mapa es indexical (Nöth, 2000: 490). De acuerdo con los principios que regulan las proyecciones cartográficas, el mapa muestra una relación causal con el territorio que representa y apunta, con intención demostrativa, a lugares, objetos, fenómenos o circunstancias. Precisamente por su naturaleza indexical, el mapa presupone, e incluso reclama, la interacción (Ljungberg, 2016: 142, 155) y es capaz, a raíz de un proceso de identificación, de informar y orientar a los usuarios bien en su entorno geográfico inmediato, bien en un espacio mental imaginario. A fin de que pueda completarse ese proceso comunicativo, la indexicalidad del mapa se traduce en símbolos cartográficos conforme a reglas convencionales, que, en un ámbito semiótico, otorgan al mapa una cualidad simbólica.

En virtud de su particular naturaleza signica, en el mapa convergen dos sistemas semióticos diferentes, el visual y el lingüístico, que otorgan a las proyecciones cartográficas una condición híbrida¹⁴: “A map is simultaneously both a physical object and a graphic document, and it is both written and visual” (Brotton, 2012: 20). No

¹¹ La cualidad icónica del mapa se sustenta, específicamente, en elementos de representación gráfica como la línea, el punto o el área, y en variables como el color, el tamaño, la textura, el valor, la posición, la orientación o la forma, que indican, de acuerdo con un sistema de coordenadas y una escala, la delimitación de territorios, continentes, mares u océanos; o la posición de ciudades, montañas, ríos o carreteras; además de las conexiones jerarquizadas y las relaciones de diferencia o proporcionalidad entre esos espacios y localizaciones.

¹² El *diagrama* se concibe, en este caso, como una representación gráfica abstracta de relaciones espaciales o conceptuales.

¹³ Como afirma Peirce (1998: 13), “many diagrams resemble their objects not at all in looks; it is only in respect to the relations of their parts that their likeness consists”. En cambio, cuando un icono manifiesta una relación de similitud física con el objeto representado, como ocurre en la fotografía, se trata de una imagen.

¹⁴ En opinión de Christina Ljungberg (2016: 142), “that hybridity is what makes the map an efficient tool not only for exploring unknown territories but also for discovering new relationships that no verbal description could reveal”.

obstante, a diferencia del sistema lingüístico-textual que, debido a su condición monodimensional, presenta una organización lineal y sus elementos se perciben secuencialmente, el mapa, en cuanto sistema semiótico bidimensional, no se estructura de manera lineal ni secuencial y su lectura puede realizarse en distintas direcciones. Así y todo, los mecanismos de elaboración y el funcionamiento comunicativo de ambos sistemas son comparables. Si bien el mapa no se elabora recurriendo a la gramática de una lengua —excepto su reducido contenido lingüístico— ni evidencia secuencias temporales propias de la sintaxis, sí se construye empleando un sistema de signos convencionales, que sigue un código definido, y hace uso de una semántica y una retórica precisas, lo que, en un sentido amplio, otorga a la representación cartográfica la condición de texto. Específicamente, “maps are a cultural text”, como afirma John Brian Harley (1992: 238). De manera semejante a lo que ocurre en la producción textual, el cartógrafo realiza operaciones de abstracción, selección, omisión, simplificación, clasificación, jerarquización o simbolización en el proceso de producción cartográfica (Harley, 1992: 243), que confieren al mapa propiedades textuales y, sobre todo, una estructura retórica en consonancia con la intención persuasiva que lo define¹⁵. En consecuencia, debido a su intención comunicativa, las propiedades textuales, la estructura retórica y los procedimientos de elaboración que utiliza, el mapa, en cuanto texto cartográfico y cultural, evidencia una cualidad narrativa y constituye un discurso que, al ir en sus representaciones más allá de lo explícitamente mostrado, semantiza el espacio e inserta un relato en los fenómenos geográficos que representa.

La elaboración de un mapa, en definitiva, implica tomar decisiones sobre lo que se incluye y lo que se omite, así como sobre la perspectiva que guía la representación. Por esa razón, en su proceder selectivo¹⁶, las prácticas cartográficas no son imparciales. La figuración del espacio nunca es neutra, tampoco en las proyecciones cartográficas. Su representación obedece a un discurso preestablecido, a unas ideas o imaginarios que se construyen en torno al espacio y que, en función de una determinada lógica interpretativa, condicionan la experiencia individual y social del espacio, establecen la manera de interactuar con él, la forma de contemplarlo, representarlo, explicarlo o vivirlo, e incluso de apropiarse de él. Los mapas son, en suma, construcciones discursivas¹⁷ con una

¹⁵ Según John Brian Harley (1992: 242), “rhetoric is part of the way all texts work and that all maps are rhetorical texts”.

¹⁶ Como afirma Christina Ljungberg (2004: 416), “All maps reflect choice: choice of scale, projection, orientation, and symbolization, as well as of key, color, title, and caption, which will always make maps selective and thus abstracted representations of spatial coordinates in the physical world”.

¹⁷ En la historia de la cartografía, una técnica que otorgó una naturaleza discursiva al mapa es la denominada *proyección de Mercator*, una proyección cartográfica de naturaleza cilíndrica, creada por Gerardus Mercator en 1569, que se difundió rápidamente y que se sigue utilizando para la elaboración de mapas oficiales de muchos países o en aplicaciones de mapas web como Google Maps o Bing Maps. Este sistema de proyección sitúa el Norte arriba, con su correspondiente hemisferio —el plano superior—, y el Sur abajo —el plano inferior—, adopta el meridiano que atraviesa Greenwich como meridiano inicial —meridiano cero— y centra los mapas en Europa Occidental, América del Norte o el Atlántico Norte. Esta técnica de representación respeta la forma de los continentes, pero no los tamaños. Distorsiona las áreas: el hemisferio

intención persuasiva, modelos de realidad en los que se plasman las cosmovisiones y los segmentos de una *imago mundi* propios de un contexto histórico-social¹⁸, que configuran el espacio, más allá de la materialidad inerte, como un *espacio semantizado* que, en cuanto espacio intencional que emerge de la conciencia, no solo aporta un escenario físico a las acciones y relaciones sociales del ser humano, sino que también es el resultado de esas mismas acciones. O sea, el mapa en cuanto entidad semiótica no solo representa el territorio, sino que ante todo lo produce, por lo que evidencia una condición performativa. Los mapas son símbolos, representaciones de poder, instrumentos de control y dominio sobre el espacio, los territorios y las culturas, que no solo proponen, sino que también imponen un diseño de los territorios, una clasificación y una disposición con implicaciones sociopolíticas, que llegan a configurar un imaginario geográfico específico. En este sentido, los mapas cumplen una función ideológica y política. A fin de ejercer un control del espacio, establecen una espacialidad sociocultural con voluntad hegemónica, que proyecta las ideas, intereses y visiones del poder dominante, como se pone de manifiesto, específicamente, en determinadas prácticas cartográficas occidentales.

A continuación, desde las consideraciones expuestas anteriormente, se examinará cómo Judith Schalansky, en su obra *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, configura una particular imagen de los espacios insulares a partir de la representación —cartográfica, narrativa y diagramática— de unas realidades insulares remotas, que muestran las complejas relaciones que han mantenido y mantienen los seres humanos con esos escenarios.

4. LA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE LA INSULARIDAD EN *ATLAS DER ABGELEGENEN INSELN*

Además de la observación y la experiencia, los cartógrafos se sirven de la imaginación como un modo de aprehensión y representación del mundo¹⁹. En los mapas que elaboran establecen un centro, una posición imaginaria como punto de referencia, desde el que, impregnados de sus propios códigos culturales, trazan sus proyecciones cartográficas. De este modo, en sus figuraciones, la mirada cartográfica sitúa al observador en el centro del mundo representado, a la vez que asume una perspectiva vertical, elevada, semejante a la de los dioses, que, igual que Ícaro, permite al sujeto sobrevolar el espacio y contemplarlo desde arriba, desde una óptica divina, como si no estuviera atado a la tierra. De esta perspectiva, centrada y elevada a la vez, se deriva una de las características más

norte aparece sobredimensionado, en detrimento de los territorios del Sur. Así, el continente europeo se representa con un tamaño muy superior a África, Asia y Latinoamérica. África aparece casi del tamaño de Groenlandia, cuando es catorce veces más grande, y América del Sur se representa más pequeña que Groenlandia, si bien es ocho veces mayor. Lo mismo sucede con Australia, que es cinco veces más grande que Groenlandia, pero que se representa mucho más pequeña que la isla situada en el hemisferio norte.

¹⁸ Por esta razón, como asevera Jerry Brotton (2012: 20), “a world view gives rise to a world map; but the world map in turn defines its culture’s view of the world. It is an exceptional act of symbiotic alchemy”.

¹⁹ Véase, a este respecto, Dünne (2008: 60).

destacadas de las representaciones cartográficas: el observador, de manera imaginaria, aparece situado, al mismo tiempo, dentro y fuera del mapa, y contempla lo representado “from outside and above” (Struck, 2014: 221).

La capacidad imaginativa para captar el mundo y la destreza para cartografiarlo desde una perspectiva elevada es lo que distingue al cartógrafo flamenco Abraham Ortelius, autor de *Theatrum orbis terrarum*, el primer atlas moderno²⁰, al que Judith Schalansky alude en el prefacio de su obra. Aparecido en 1570 en Amberes y traducido al español en 1588 como *Theatro de la tierra universal*, este atlas, que además de mapas locales de diferentes partes del mundo también incluye una colección de mapas históricos y míticos²¹, representa el mundo, como su título indica, como si de un teatro se tratara, es decir, como un lugar donde contemplar un espectáculo, y compara al observador, que ocupa una posición privilegiada, con un espectador teatral. Desde esta consideración, en el prólogo de su obra, Ortelius invita al lector a emprender un viaje imaginario a través de la Tierra, guiándose por los mapas que componen el atlas, o sea, a viajar con el dedo índice sobre el mapa por unos lugares desconocidos que nunca verá, y le advierte de que, como ocurre en cualquier teatro, las representaciones cartográficas que contemplará son resultado de la interpretación creativa²².

De manera semejante, en *Atlas der abgelegenen Inseln*, Judith Schalansky modela los espacios insulares como si fueran un escenario teatral en el que aparecen representados los acontecimientos históricos y, como Ortelius, anima al lector a realizar la experiencia estética de dejarse llevar, con la imaginación, a sitios lejanos y desconocidos, a fantasear, con la ayuda del atlas, sobre lugares que nunca visitará²³. *Atlas der abgelegenen Inseln* propone, en concreto, un viaje mental, sin rumbo ni destino fijo, a cincuenta islas remotas²⁴, reales y singulares, que por lo general suelen quedar al margen de las rutas turísticas convencionales, en las que, como dice el ilustrativo subtítulo enfatizando la raíz imaginaria del atlas, la autora nunca estuvo y a las que nunca irá. A través de la imaginación, en su recorrido virtual, el lector puede abandonar la perspectiva vertical del cartógrafo, basada en la distancia contemplativa de una *res cogitans*, que, al observar los espacios desde fuera, prescinde de los detalles y tiende a la abstracción, y adoptar, en ese caso, una mirada horizontal, móvil, que es la mirada del caminante, aquella que ningún mapa puede registrar y que, a diferencia de la visión cenital del espacio, permite realizar

²⁰ Abraham Ortelius eligió para su atlas del mundo el título de *Theatrum orbis terrarum* y no empleó el término *atlas*, que aún tardaría veinticinco años en aparecer. El término fue introducido por Gerardus Mercator en su obra *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, editada póstumamente en 1595 por su hijo.

²¹ En la última edición en vida del autor, aparecida en 1598, el atlas de Ortelius se componía de 119 mapas con las correspondientes descripciones.

²² Esta es la razón que permite afirmar “that from the atlas structure was generated the invention of the imaginary voyage, a literary genre that would dominate creation of later centuries” (Conley, 2007: 408).

²³ Judith Schalansky, una escritora y diseñadora gráfica nacida en 1980 en Greifswald, antigua República Democrática Alemana, tuvo que hacer durante su infancia precisamente lo que propone que realice el lector de su obra, viajar imaginariamente con la ayuda de un atlas a un mundo desconocido que no podía visitar.

²⁴ Naturalmente desde una perspectiva continental.

una experiencia íntima, en primera persona, desde dentro, cercana y subjetiva del espacio, alejada de la mera contemplación pasiva²⁵. Es entonces cuando los espacios adquieren una significación distinta a la atribuida en un principio, gracias a la intervención de un sujeto que, al imaginarse los lugares por los que transita mentalmente, interpreta y atribuye un sentido propio a esos espacios, transforma su significado y, con voluntad performativa, constituye una nueva espacialidad.

4.1. Un atlas segmentado

A fin de facilitar la actividad significativa del lector, que en su transitar performativo resignifica el espacio de manera imaginativa, Schalansky reivindica que el atlas constituya un género literario de singular belleza²⁶, un verdadero arte que combine elementos visuales y textuales, o sea, un género híbrido en el que confluyan la observación y la ficción, la cartografía y la literatura, y que sea merecedor, al mismo tiempo, de la denominación primera que recibieron los mapas: *Theatrum orbis terrarum*²⁷. Con este propósito, inspirándose en la cartografía renacentista de los islarios²⁸, la autora presenta, en un formato muy cuidado, un atlas de cincuenta islas oceánicas alejadas de tierra firme, es decir, un particular islario, una especie de compendio geográfico e histórico, diseñado para ser contemplado a doble página. Además de un prefacio, un glosario y un índice temático, el atlas se compone de cincuenta capítulos independientes a doble página, uno por cada isla, agrupados según el océano en el que las islas se encuentran situadas: Glacial Ártico, Atlántico, Índico, Pacífico y Antártico, si bien la mayoría de las islas descritas, veintisiete, pertenecen al océano más extenso, el Pacífico. A cada uno de los cinco grupos le precede un mapa del océano correspondiente, en el que se indica la situación de las islas.

La selección de las formaciones insulares y el orden de presentación, que por lo general sigue una orientación de norte a sur y de este a oeste, obedecen a la intención de la autora de destacar la índole remota y solitaria de esos espacios, lo que implica la

²⁵ Véase, a este respecto, De Certeau (1988: 179-182).

²⁶ Precisamente, *Atlas der abgelegenen Inseln* recibió en 2009 de la Stiftung Buchkunst el primer premio al libro más bello por su singular diseño.

²⁷ Véase Schalansky (2009: 23). La traducción al castellano que se ofrece en adelante de *Atlas der abgelegenen Inseln* es del autor de este artículo.

²⁸ A este respecto, en el siglo XVI se usaba el término latino de *insularium* o su versión italiana de *isolario* “to denote manuscript or printed atlases that —regardless of title, format, or structure, and of whether a work contained text— consist of maps, mostly of islands but also of coastal areas of the mainland, arranged in the form of a thematic encyclopedia” (Tolias, 2007: 264). Los islarios renacentistas, como el *Liber insularum archipelagi* (1420) del humanista florentino Cristoforo Buondelmonti, que es el primer islario que se conoce y que tuvo un gran impacto tanto en su época como en siglos posteriores, representan islas y otros espacios costeros con la ayuda de mapas y textos informativos, mezclando el conocimiento científico con la fantasía creativa. En el islario de Buondelmonti, concretamente, la representación gráfica, policromada, de las islas, costas y ciudades portuarias más destacadas del Mediterráneo oriental aparece acompañada de un texto que describe y explica las características geográficas e históricas de los espacios representados, un procedimiento que otorga un peculiar carácter híbrido al islario y que recuerda, salvando las distancias, al que sigue Judith Schalansky en su obra.

exclusión de otras formaciones. No en vano el primer lugar que se describe, pese a no ser el que está más al norte, es una isla fría y desolada, denominada Soledad, aunque los rusos la llamaron Isla de la Reclusión, situada en el Polo Norte, en el centro del Mar de Kara, en el océano Glacial Ártico. Asimismo, la propia segmentación del atlas en cincuenta unidades independientes establece un aislamiento estructural de las diferentes islas, que las desvincula de su contexto geográfico y las presenta, con intención persuasiva, como entidades separadas geográficamente de otros territorios, como minúsculas formaciones de tierra dispersas en la inmensidad del océano sin contacto con el entorno que las rodea.

No obstante, la construcción discursiva del aislamiento y lo remoto, en cuanto atributos definitorios de la insularidad que se configura en la obra, se asienta, sobre todo, en la estructura intermedial del atlas, en su cualidad híbrida, que combina medios de comunicación diferentes: mapas, textos y diagramas, que la propia autora ha dibujado y escrito. A diferencia de obras como *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift o *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson²⁹, en *Atlas der abgelegenen Inseln* la intermedialidad³⁰, en cuanto estrategia discursiva que potencia la capacidad expresiva de la obra, no se establece a través de la simple inserción de determinados mapas en el texto, sino mediante la complementación de las representaciones cartográficas con textos informativos y diagramas, que, junto con los mapas, gracias a sus interrelaciones y entrecruzamientos discursivos, ponen de manifiesto, de manera explícita, la condición aislada y remota de los territorios insulares cartografiados.

Estructuralmente, cada una de las cincuenta islas se presenta de la misma manera. En la parte derecha de la doble página de cada capítulo, las páginas impares, se muestra el mapa topográfico a color de la isla correspondiente, sin coordenadas geográficas y siempre en la misma escala que se indica en una leyenda al pie del mapa. Los elementos de representación gráfica, como la línea, el punto y el área, y determinadas variables, como el color, el tamaño y la forma, otorgan cualidades icónicas, de índole diagramática, a las representaciones cartográficas trazadas. La información que se aporta en ellas, no obstante, es escueta y ha sido cuidadosamente seleccionada. En diferentes tonos grises se representa, mediante la técnica del sombreado, el relieve, en particular la altura de las montañas, los valles y las planicies. Las cimas se señalan con un punto negro y se especifican su nombre y altitud. Las zonas polares cubiertas de nieve se muestran en blanco glacial, las escasas poblaciones y carreteras en color mostaza y el mar en gris azulado. Los topónimos de los asentamientos humanos, cuando los hay, y de los montes, volcanes, cabos o bahías reflejan, como se afirma en el prefacio, “los deseos y nostalgias de los habitantes” y los residentes temporales (Schalansky, 2009: 23). Las resonancias exóticas de las denominaciones geográficas y su, en ocasiones, peculiar significado metafórico pretenden inspirar la fantasía de los lectores. Excepto el indicador de la escala,

²⁹ En estas obras se incorporan mapas o planos de los espacios ficcionales descritos, que visualizan el escenario de la trama argumental. Conocido es, asimismo, el caso del mapa del condado de Yoknapatawna, que acompaña a algunas novelas de William Faulkner.

³⁰ En términos generales, entendemos por *intermedialidad* la combinación o integración de uno o varios medios en alguna otra modalidad de comunicación.

los mapas carecen de una leyenda explicativa asociada a los símbolos que se utilizan. Al no aportarse datos sobre la vegetación natural, se sugiere que las islas son rocosas, áridas, desprovistas de plantas o árboles. Tampoco se indican las posibles actividades sociales de los habitantes ni las características de su vida cotidiana, lo que pone de manifiesto la falta de interés de la autora por representar cartográficamente los espacios vividos. El modo de disposición de los mapas, que se presentan por separado y sin relación entre sí, desvincula las islas de su marco geográfico y las muestra como entidades completamente aisladas de otros territorios, más aún de lo que están en realidad, como si fueran “a dead and secluded spot of land” (Dautel, 2016: 163), lo que reduce la indexicalidad de los mapas en favor de sus cualidades icónicas. La propia autora es consciente, a este respecto, de que los mapas, pese a su pretendida objetividad, nunca ofrecen una reproducción fiel de la realidad, sino tan solo una “osada interpretación” de lo real, una “despiadada generalización” (Schalansky, 2009: 9). El particular diseño de las representaciones cartográficas y su disposición componen, en definitiva, una imagen figurativa de lo que se pretende evocar: el aislamiento, la discontinuidad geográfica de las realidades insulares, su condición inhóspita.

En contraste con ello, en las páginas pares de cada capítulo, situadas en la parte izquierda, se aporta un conjunto de detalles e informaciones que particularizan las islas. En primer lugar, se inserta un segmento factográfico, compuesto de diferentes diagramas, con datos específicos de cada isla: las coordenadas geográficas, la denominación actual y la original, el océano y el país al que pertenece, la extensión, el número de habitantes — en el caso de que no esté deshabitada— y la distancia que la separa de otras islas y continentes próximos. En este segmento se agregan, además, una breve cronografía, que incluye algún acontecimiento histórico relevante de los últimos 500 años y la fecha del descubrimiento de la isla, y un boceto hemisférico en miniatura, en color mostaza, con la isla en el centro, que muestra su posición geográfica como si de un minúsculo punto en la inmensidad del océano se tratara. Los datos aportados, en su pretendida objetividad, revelan la “peripheral existence” (Dautel, 2016: 162) de los territorios insulares: el aislamiento geográfico y cultural, su lejanía de los lugares civilizados, la soledad y la incomunicación que los envuelven, que suponen, tal como se evoca, grandes obstáculos, muchas veces insalvables, para los asentamientos humanos que se establecen en esas zonas de la Tierra.

Finalmente, las dos terceras partes de la página izquierda de cada capítulo se rellenan con relatos fragmentarios sobre hechos peculiares, aspectos anecdóticos, geográficos, históricos, políticos, míticos o culturales de las islas, narrados en presente, que complementan la información factográfica y ofrecen evidencias acerca de la condición inhóspita de esos lugares. Se trata de historias auténticas, no inventadas, basadas en fuentes diversas, que insertan un relato en los espacios geográficos y los configuran como un espacio vivido e impregnado de historia³¹. No obstante, aunque la autora, como

³¹ Como afirma Christina Gerhards (2019: 197), los relatos son una especie de “essay of creative non-fiction that includes histories and stories, illuminating aspects of the islands”.

(Schalansky, 2009: 19). Los distintos segmentos del atlas, pese a su disparidad, muestran unas realidades espaciales interconectadas por vínculos temáticos que producen una sensación de conjunto. A tal fin, se siguen unas estrategias discursivas propias de cualquier atlas: se fija el orden de los segmentos, se enfatizan determinados aspectos de la realidad y se ocultan o ignoran otros, y se realizan operaciones de interpretación, selección, omisión, abstracción, etc.

4.2. Microcosmos insulares

En el ensayo “Causes et raisons des îles désertes”, escrito en los años cincuenta del siglo pasado y publicado por primera vez en 2002, Gilles Deleuze pone de relieve la condición mítica que adquieren las islas desiertas en la cultura occidental. En el imaginario colectivo, la isla desierta encarna, según Deleuze (2002: 12), la aspiración de la vida retirada, el sueño humano por separarse y volver a empezar, el deseo de estar solo y regresar, de manera radical y absoluta, a los orígenes. Los atributos con los que se asocian las islas desiertas, no obstante, son figurados, no reales; o sea, mitológicos y no geográficos. Por esta razón, a diferencia de Deleuze, Schalansky no resalta la cualidad mítica de las islas remotas, esto es, la fascinación y las ensoñaciones que su idealización como lugares paradisíacos ha provocado desde antiguo en el ser humano. Combinando lo cartográfico y lo literario, la intención de la autora es mostrar, como afirma en una entrevista, “the huge gap between longing and reality” (Tallack, 2013). Con este fin, en las historias que relata, Schalansky abandona conscientemente la mirada apolínea, cenital y externa del cartógrafo, y asume, como contrapunto, una perspectiva dionisiaca, interna, anclada en la tierra³³, que, al devolver la cercanía a los espacios, los re-significa impregnándolos de historia y de experiencias individuales y colectivas. En tanto confronta el edén imaginario con la realidad experimentada de manera directa, Schalansky desmitifica las fantasías insulares arraigadas en el imaginario occidental y deconstruye su paradisíaca idealidad. Antes que un edén prístino e inalterado, la autora muestra su destrucción por la intervención humana, la quiebra de las ensoñaciones paradisíacas, el fracaso de los impulsos utópicos insulares. En el propio título del prefacio, Schalansky anticipa la recreación desmitificada de los espacios insulares: “El paraíso es una isla, el infierno también” (Schalansky, 2009: 6). A modo de microcosmos en los que “la realidad se ficcionaliza y la ficción se torna realidad” (Schalansky, 2009: 19), en las miniaturas narrativas la autora configura unos universos simbólicos llenos de contrastes, en los que convergen las grandes contradicciones, la pulsión (auto)destructiva, los dramas y las desdichas del ser humano. La mayoría de las historias son sombrías, trágicas. Son relatos de violencia, guerras, luchas y muerte: “shipwrecks, failed expeditions, prison colonies, megalomaniac conquerors, cannibalism, manslaughter, murder and mayhem [...] Man’s will to survive will turn him sooner or later into a beast, turning a dream into

³³ Sobre la interacción en la representación del espacio de la mirada apolínea con la dionisiaca, véase Wagner-Egelhaaf (2016: 22).

a failure” (Tallack, 2013). Las islas, como parece inferir Schalansky, no son lugares apropiados para la consecución de las utopías soñadas. Los espacios insulares constituyen unos escenarios inquietantes, hostiles y desolados, en los que, con frecuencia, se producen unos acontecimientos terribles que, por una parte, condensan algunos de los episodios más aciagos de la historia de la humanidad y, por otra, ponen en evidencia el lado más oscuro de la condición humana —aunque también su fragilidad—, el gran obstáculo para la realización de los ideales utópicos y la preservación del paraíso edénico³⁴. En este sentido, las islas cumplen una función metonímica: por sus reducidas dimensiones, constituyen unos microcosmos que son metáforas del mundo, en los que, con especial intensidad, el ser humano revela su particular idiosincrasia.

Un ejemplo representativo que pone de relieve la visión desmitificada de la insularidad oceánica que predomina en *Atlas der abgelegenen Inseln* es la trágica historia que se relata de la Isla de Pascua, denominada Rapa Nui por los antiguos pobladores. La etnia autóctona rapanui estuvo a punto de desaparecer junto con su cultura debido a la sobreexplotación de los recursos naturales, la deforestación y unas luchas internas que devastaron un mundo inicialmente paradisiaco, antes de que las intervenciones coloniales trajeran enfermedades, esclavitud y masacres a los nativos, hasta casi provocar su extinción.

Las doce tribus de la Isla de Pascua compiten entre sí, construyen unos gigantes de piedra cada vez más grandes y por la noche derriban en secreto las estatuas de las otras tribus. Sobreexplotan su trozo de tierra, talan los últimos árboles, cortan incluso la rama sobre la que se sientan, el principio del fin: o mueren por la viruela recién introducida o se convierten en esclavos en su propia tierra, siervos de arrendatarios que convierten su isla en una enorme granja de ovejas. De diez mil habitantes sobreviven solo ciento once. [...] Hoy no crece ningún árbol en la tierra yerma, surgida de setenta volcanes. [...] Un caso paradigmático del fin del mundo aceptado, una cadena de circunstancias desafortunadas que condujo hasta la autodestrucción, un *lemming* en el océano Pacífico (Schalansky, 2009: 100).

Narrada, como el resto de las historias del atlas, en presente, para resaltar su actualidad, la historia de los rapanui es una alegoría del Antropoceno³⁵: en ella se exponen

³⁴ Hay que recordar que el paraíso, más que de índole geográfica y física, es humano. Son los individuos los auténticos creadores del paraíso terrenal, por lo que en su —utópica— constitución el componente humano es determinante.

³⁵ El término *antropoceno*, creado por el biólogo estadounidense Eugene F. Stoermer y difundido a principios del siglo XXI por el holandés Paul Crutzen, premio Nobel de Química, ha sido propuesto por una parte de la comunidad científica para designar una nueva época geológica, en sustitución del Holoceno, debido al impacto que las actividades humanas tienen sobre algunos parámetros del ecosistema terrestre, que ya no evolucionan de acuerdo con la variabilidad natural del periodo holoceno. En el Antropoceno, como consecuencia de la actuación del ser humano, se están produciendo unos daños medioambientales gravísimos, posiblemente irreversibles, que deterioran la biosfera, afectan a los ecosistemas naturales y humanos y amenazan la rica biodiversidad del planeta. Las alteraciones antropógenas, sobre todo la rápida acumulación de gases de efecto invernadero que se vincula al cambio climático, están provocando desde hace años innumerables desastres naturales: inundaciones, tsunamis, lluvias torrenciales, desertizaciones,

las fatales consecuencias que la actuación humana ha tenido —y tiene— sobre los ecosistemas del planeta, que afectan a la propia supervivencia del ser humano como especie.

Igualmente, la singular Isla Decepción, situada en el océano Antártico, que tiene forma de herradura y que es en realidad una caldera volcánica, configura un paradigma de los daños causados por los humanos a la biodiversidad y al ecosistema del planeta. Actualmente está deshabitada, si bien en los últimos años se ha convertido en uno de los destinos turísticos más importantes del Antártico, una circunstancia que, pese a constituir una de las mayores amenazas a las que se enfrenta hoy en día su frágil equilibrio ecológico, Schalansky ignora en su relato. Más de la mitad de su superficie está cubierta por hielos y glaciares ennegrecidos por las cenizas del volcán aún activo. Además de concentrar la mayor colonia del mundo de pingüinos de barbijo, en ella anidan diferentes especies de aves marinas y sus aguas han atraído históricamente a numerosas focas y ballenas. Precisamente, en las primeras décadas del siglo XIX, este lugar con una biodiversidad tan rica se convirtió en el centro de una importante industria de la caza de focas peleteras, que condujo a su completa extinción en la zona. A comienzos del siglo XX, esas actividades fueron reemplazadas por la industria de la caza de ballenas, que casi acaba con los cetáceos del lugar. La caída del precio del aceite de ballena y la falta de fauna marina para cazar originaron que en 1931 cesara la actividad industrial. La isla quedó deshabitada y las instalaciones abandonadas. Pero para entonces las compañías balleneras ya habían asolado la isla. Entrar en el puerto natural de la Isla Decepción era como atravesar “las Puertas del Infierno o la Boca del Dragón” (Schalansky, 2009: 128). El relato se centra en la recreación de los episodios de destrucción del ecosistema natural de la isla por los balleneros:

Sobre las playas negras, los balleneros arrancan las barbas de las mandíbulas, despellejan la piel brillante, separan la carne de la grasa y hierven el oro blanco en enormes cubas para extraer el aceite. Las calderas no se alimentan con carbón, sino con pingüinos muertos, cazados en la Bahía de Baily.

Los restos se pudren en la orilla. De la arena oscura de la playa sobresalen las vallas blancas de los esqueletos de las ballenas, el agua está roja por la sangre y el aire está impregnado del hedor a carne podrida. Miles de cuerpos saqueados se descomponen en el cráter inundado (Schalansky, 2009: 128).

La actuación de los habitantes de otros espacios insulares, pese a las difíciles condiciones climáticas y geográficas, muestra, sin embargo, que se puede realizar una explotación sostenible de los recursos naturales, que evite su agotamiento y la destrucción del hábitat. Es el caso de Tikopia, situada en las Islas Salomón, que tiene una extensión de 4,7 kilómetros cuadrados. Esta pequeña isla ha logrado, a pesar de su precaria

deforestación, contaminación generalizada, deshielo de los polos, agotamiento de los recursos naturales, ecocidios, desaparición de especies animales, etc. Véase Horn y Bergthaller (2019), Dürbeck y Hüpkens (2020), Parham (2021). Sobre la función emblemática de la isla en el Antropoceno y su trascendencia para los estudios insulares, véase Pugh (2018), Pugh y Chandler (2021).

fragilidad y sus reducidas dimensiones, un desarrollo sostenible, gracias a la gestión eficiente de los recursos disponibles, sobre todo los alimenticios, y un control estricto de la natalidad, que ha estabilizado la población en los mil doscientos habitantes. Otros lugares, por el contrario, están desapareciendo a causa del cambio climático, como le ocurre a Takuu, una isla perteneciente a Papúa Nueva Guinea, que, amenazada por la subida del nivel del mar y la fricción de las placas tectónicas, se está hundiendo.

Especialmente dramática es la historia de Fangataufa, un atolón en el archipiélago de Tuamotu, a 40 kilómetros al sureste del atolón de Moruroa, ubicado en la Polinesia Francesa, en el Pacífico Sur. En este paraje paradisíaco, de naturaleza virgen y exuberante y de una diversidad única en el mundo marino, Francia realizó quince pruebas nucleares entre 1966 y 1996, tanto atmosféricas como subterráneas, que tuvieron un grave impacto en el medio ambiente y en la salud de los habitantes de las islas próximas.

El 24 de agosto de 1968 todo está preparado para la gran prueba, la explosión de la primera bomba de hidrógeno francesa; la más grande jamás detonada, con una fuerza explosiva de 2,6 megatones —entre cien y mil veces más potente que una bomba atómica. [...] la explosión tiene lugar a las siete y media de la tarde, hora de París. En el cielo aparece una gigantesca nube enroscada de vapor de agua condensado. [...] Después no queda nada. Ni casas ni instalaciones ni árboles, absolutamente nada. La isla entera tiene que ser evacuada a causa de la contaminación radioactiva. Durante seis años nadie puede entrar en Fangataufa (Schalansky, 2009: 80).

Además de gravísimos daños medioambientales, las islas han sido escenarios de crímenes horribles y prácticas deleznales, como asesinatos (Floreana), violaciones (Clipperton y Pitcairn) o canibalismo (San Pablo). En otras islas apartadas se instalaron cárceles y presidios, donde recluía a quien se consideraba “indeseable, repulsivo y anómalo” (Schalansky, 2009: 18), como en la verde y fértil Isla de Norfolk que, a pesar de su exuberancia paradisíaca, se convirtió en la colonia penitenciaria más temida del Imperio Británico.

Aun así, las islas siguieron ejerciendo su habitual magnetismo sobre los seres humanos. En uno de los episodios, Schalansky cuenta la historia de George Hugh Banning, un escritor californiano y marinero que soñaba con la idea de llegar, tras un naufragio, a una isla desierta, en la que esperaba encontrar la ansiada soledad liberadora, la aspiración de muchos humanos a la que Gilles Deleuze se refiere en el ensayo anteriormente mencionado. En su afán por abandonar la civilización, a comienzos del siglo XX Banning se enroló en una expedición que, en aguas del Pacífico mexicano, en el archipiélago de Revillagigedo, llegó a la isla Socorro, baldía y deshabitada, que parecía la encarnación perfecta de la nada maravillosa. Sin embargo, tras pasar un día en la isla esa imagen cambió. Persiguiendo a unas ovejas salvajes, descendientes de un pequeño rebaño abandonado en la isla por unos balleneros, se vio rodeado por una inmensa selva tan espesa que ni siquiera penetraba la luz. En la eterna penumbra, se sintió prisionero de su propia imaginación: “Poderosas serpientes parecen reptar a través del ramaje, cada árbol deshojado remeda a un ser torturado, múltiples figuras desnudas acosan por todos

lados. Algo así debe ser el infierno” (Schalansky, 2009: 110). Desesperado y cegado por el terror, temiendo volverse loco, Banning cejó en su empeño exploratorio, aunque permaneció en la isla, que ya le resultaba desoladora. Cuando sus compañeros de expedición le preguntaron qué había de interesante allí, respondió: “Nada, nada, y esto es lo bello” (Schalansky, 2009: 20). Es una historia basada en las vivencias cercanas y directas de un individuo, que, pese a su desenlace y la voluntad inquebrantable de su protagonista de experimentar la faceta edénica de la vida en una isla desierta, viene a confirmar que las islas se parecen más al infierno que al paraíso. En los confines del mundo, donde ya no queda ningún Jardín del Edén intacto, los seres humanos se convierten, irremediabilmente, como concluye Schalansky, “en los mismos monstruos que tras una fatigosa labor de exploración ahuyentaron de los mapas” (Schalansky, 2009: 19).

5. CONCLUSIONES

En definitiva, mediante la verbalización de los espacios insulares y su representación cartográfica, Judith Schalansky configura unos universos simbólicos de condición dinámica, relacional y discursiva, constituidos a modo de relato textual y visual que semantiza esos espacios y desmitifica la insularidad oceánica que la mirada occidental ha idealizado a lo largo de los siglos. Conjugando lo cartográfico y lo literario, a través de múltiples historias, la autora presenta unos microcosmos insulares llenos de contrastes, en los que se plasman las grandes contradicciones, los dramas y las prácticas destructivas del ser humano. Son mundos insólitos que, precisamente por ello, provocan sentimientos ambivalentes: atracción e inquietud, curiosidad y temor, fascinación e incompreensión. *Atlas der abgelegenen Inseln*, por ende, no es tanto un atlas topográfico o físico como un atlas humano, histórico y cultural. Su intención principal es representar la interacción del ser humano con el espacio vivido, aunque también físico, mostrar sus relaciones afectivas, sociales y simbólicas con lugares y parajes insulares remotos, además de detallar la manera en la que espacio y sujeto se influyen y conforman recíprocamente. En este contexto, la obra proyecta una mirada crítica sobre determinados comportamientos que amenazan gravemente el ecosistema del planeta, sobre momentos trágicos de la historia de la humanidad, sobre escenarios de desgracia y desolación, que revelan la índole compleja de la naturaleza humana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDACCHINO, G. (2006). “Islands, Island Studies, Island Studies Journal”. *Island Studies Journal* 1.1, 3-18.
- BALDACCHINO, G., ed. (2018). *The Routledge International Handbook of Island Studies. A World of Islands*. London / New York: Routledge.

- BILLIG, V. (2010). *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz.
- BONGIE, C. (1998). *Islands and Exiles. The Creole Identities of Post/Colonial Literature*, Stanford: Stanford University Press.
- BROTON, J. (2012). *A History of the World in Twelve Maps*. London: Penguin Books.
- CONLEY, T. (2007). "Early Modern Literature and Cartography: An Overview". En *The History of Cartography*, vol. III: *Cartography in the European Renaissance*, Part 1, D. Woodward (ed.), 401-411. Chicago / London: University of Chicago Press.
- DAUTEL, K. (2016). "The Power of Cartography – Judith Schalansky's *Atlas of Remote Islands*". En *Insularity: Representations and Construction of Small Worlds*, K. Dautel & K. Schödel (eds.), 155-166. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- DE CERTEAU, M. (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- DELEUZE, G. (2002). "Causes et raisons des îles désertes". En *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, G. Deleuze ; D. Lapoujad (ed.), 11-17. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DÜNNE, J. (2008). "Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums". En *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, J. Döring & T. Thielmann (eds.), 49-69. Bielefeld: transcript.
- DÜRBECK, G. & HÜPKES, PH., eds. (2020). *The Anthropocenic Turn. The Interplay Between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York: Routledge.
- DÜRBECK, G. & SCHAUB, C. (2021). "Judith Schalanskys Poetik untergegangener und abgelegener Inseln. Zu *Atlas der abgelegenen Inseln* und *Verzeichnis einiger Verluste*". En *Die Zukunft der Inseln. Passagen zwischen Literatur und Wissenschaft*, R. Borgards, M. Shah & L. Kugler (eds.), 51-68. Hannover: Wehrhahn.
- ETTE, O. (2005). "Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik". En *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*, M. Braig, O. Ette, D. Ingerschay & G. Maihold (eds.), 135-180. Frankfurt am Main: Vervuert.
- _____. (2011). "Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive". En *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*, A. E. Willkens, P. Ramponi & H. Wendt (eds.), 13-56. Bielefeld: transcript.
- GERHARDS, C. (2019). "The Atlas as Travel Writing and as Postcolonial Critique: Judith Schlansky's *Atlas of Remote Islands*". En *Anxious Journeys. Twenty-First-Century Travel Writing in German*, K. Baumgartner & M. Shafi (eds.), 193-206. Rochester / New York: Camden House.
- HARLEY, J. B. (1992). "Deconstructing the Map". En *Writing Worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, T. J. Barnes & J. S. Duncan (eds.), 231-247. London / New York: Routledge.

- HARLEY, J. B. Y WOODWARD, D., eds. (1987). "Preface". En *The History of Cartography*, vol. I: *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, J. B. Harley & D. Woodward (eds.), xv-xxi. Chicago / London: University of Chicago Press.
- HORN, E. & BERGTHALLER, H. (2019). *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- HUGGAN, G. (1994). *Territorial Disputes: Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LJUNGBERG, C. (2004). "Logical aspects of maps". *Semiotica* 148, 413-437.
- _____. (2016). "The diagrammatic nature of maps". En *Thinking with Diagrams. The Semiotic Basis of Human Cognition*, S. Krämer & C. Ljungberg (eds.), 139-159. Boston / Berlin: Walter de Gruyter.
- LÖW, M. (2001). *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MCCALL, G. (1994). "Nissology: The study of islands". *Journal of the Pacific Society* 17.2-3, 1-14.
- MOSER, C. (2005). "Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation". En *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, H. Böhme (ed.), 408-432. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- NÖTH, W. (2000). "Landkarten". En *Handbuch der Semiotik*, W. Nöth, 487-490. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- PARHAM, J. (2021). *The Cambridge Companion to Literature and the Anthropocene*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PEIRCE, C. S. (1992). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 1 (1867-1893), N. Houser & C. Kloesel (eds.). Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2 (1893-1913), Peirce Edition Project (ed.). Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- PUGH, J. (2018). "Relationality and Island Studies in the Anthropocene". *Island Studies Journal* 13.2, 93-110.
- PUGH, J. & CHANDLER, D. (2021). *Anthropocene Islands. Entangled Worlds*. London: University of Westminster Press.
- RIQUET, J. (2019). *The Aesthetics of Island Space. Perception, Ideology, Geopoetics*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHALANSKY, J. (2009). *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Hamburg: Mare.
- SCHAUB, C. (2019). "A World in Miniatures: Judith Schlansky's *Atlas of Remote Islands*". En *Other Globes. Past and Peripheral Imaginations of Globalization*, S. Ferdinand, I. Villaescusa-Illán & E. Peeren (eds.), 249-266. Cham: Palgrave Macmillan.

- SCHEMMEL, M. (2016). *Historical Epistemology of Space. From Primate Cognition to Spacetime Physics*. Cham / Heidelberg / New York / Dordrecht / London: Springer.
- SCHMITZ-EMANS, M. (2019). *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms.
- SHAH, M.; BORGARDS, R. & KUGLER, L. (2021). “Einleitung”. En *Die Zukunft der Inseln. Passagen zwischen Literatur und Wissenschaft*, R. Borgards, M. Shah & L. Kugler (eds.), 7-12. Hannover: Wehrhahn.
- STRUCK, W. (2014). “Genesis, Retold: In Search of an Atlas of the Anthropocene”. *Environmental Humanities* 5, 217-232.
- TALLACK, M. (2013). “An interview with the author of *The Atlas of Remote Islands*, Judith Schalansky”. *The Island Review*, 15 February. Disponible en línea: <http://theislandreview.com/content/island-books-judith-schalansky?rq=Atlas%20of%20remote%20Islands> [23/08/2021].
- TOLIAS, G. (2007). “*Isolarii*, Fifteenth to Seventeenth Century”. En *The History of Cartography*, vol. III: *Cartography in the European Renaissance*, Part 1, D. Woodward (ed.), 263-284. Chicago / London: University of Chicago Press.
- WAGNER-EGELHAAF, M. (2016). “Kartographische Projektionen: Zur autofiktionalen Medialität der Gegenwartsliteratur”. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook* 15, 15-39.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 14/01/2022

Fecha de aceptación: 23/04/2022

**SEMIOSFERAS Y LÍMITES GEOGRÁFICOS. EL APOORTE
DE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA DE YURI LOTMAN
AL ESTUDIO DE LAS IDENTIDADES GEOCULTURALES**

SEMIOSPHERES AND GEOGRAPHICAL BOUNDARIES.
THE CONTRIBUTION OF JURI LOTMAN'S CULTURAL SEMIOTICS
TO THE STUDY OF GEOCULTURAL IDENTITIES

Juan Manuel MONTORO
Universidad Católica del Uruguay
jmmontoro@outlook.com

Sebastián MORENO BARRENECHE
Universidad ORT Uruguay
morenobarreneche@gmail.com

Resumen: Este artículo se enmarca en nuestro proyecto de desarrollar un abordaje semiótico para el estudio de las identidades geoculturales, esto es, aquellas unidades de sentido que definen pertenencias colectivas (nacionales, urbanas, locales, regionales, trans- y supranacionales) a partir de un determinado anclaje geográfico. En su primera parte, el artículo explora la relación entre identidades geoculturales y límites geográficos. Luego, el artículo identifica tres ideas de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú con el fin de demostrar su utilidad para la creación de un marco teórico que estudie las identidades geoculturales. Estas son: la semiosfera como espacio cultural de creación de sentido colectivo, el dinamismo de la cultura en la negociación de límites y la distinción entre culturas gramaticalizadas o textualizadas a partir de sus límites territoriales.

Palabras clave: Identidades colectivas. Identidades geoculturales. Semiótica de la cultura. Lotman. Geografía cultural.

Abstract: This paper is part of our project for developing a semiotic approach to the study of geocultural identities, namely those units of sense that define a collective belonging (national, urban, local, regional, trans- or supra-national ones) from a given geographic anchor. In its first part, the paper explores the relation between geocultural identities and geographic limits. Later, the paper identifies three ideas from Yuri Lotman and the Tartu-Moscow School's cultural semiotics with the aim of showing their usefulness to create a theoretical framework to study geocultural identities. These are: the semiosphere as a cultural space of collective meaning-making, the cultural dynamism in the negotiation of limits, and the distinction between grammaticalized and textualized cultures, from their territorial limits.

Keywords: Collective identities. Geocultural identities. Cultural semiotics. Lotman. Cultural geography.

1. INTRODUCCIÓN

En cuanto que disciplina que se propone estudiar los procesos y sistemas de significación y sentido en la vida social, la semiótica ha demostrado gran interés por desarrollar herramientas teóricas y metodológicas propias, capaces de segmentar el plano de la expresión —y del contenido— en unidades menores de análisis. En consecuencia, en ciertas tradiciones semióticas contemporáneas puede detectarse una centralidad de las categorías de *límites* y *fronteras* en el trabajo de varios de sus representantes (Hjelmslev, 1943; Eco, 1976; 1990; Magariños de Morentín, 2008), muy especialmente en el trabajo de Yuri Lotman¹, quien junto a su grupo de trabajo intentó delimitar la semiótica como una nueva ciencia (Vólkova Américo, 2017).

El conocido ejemplo de Hjelmslev (1943) en el que términos de la lengua danesa —correspondientes a unidades de contenido equivalentes a *árbol*, *madera* y *bosque*— se traducen de manera distinta en alemán y francés, muestra claramente cómo los sistemas semióticos —sean verbales o no— se articulan a partir de ciertas fronteras internas. En otras palabras, ser un usuario competente de un lenguaje (la notación musical, el diseño gráfico o la gastronomía, entre tantos otros) implica conocer de qué modo ese lenguaje se conforma y organiza a partir de una serie de umbrales y límites: mientras que un músico debería saber ubicar un determinado sonido dentro de una escala de notas, del mismo modo un ilustrador debería saber cuál es la diferencia entre colocar un elemento en una parte u otra de la diagramación del espacio visual, o un cocinero, reconocer los matices de sabores en los ingredientes de una receta. Si bien en todos estos casos varía la relación entre cómo los respectivos planos de la expresión (sonidos, elementos plásticos, sabores) se asocian con distintos correlatos en el plano del contenido (significados, sensaciones, figuras, experiencias, recuerdos, etc.), no queda duda de que el sentido se construye culturalmente gracias a una serie de operaciones de segmentación del *continuum* semántico, así como que esta segmentación requiere de la fijación de límites y fronteras (Eco, 1976). ¿Qué pasa cuando una materialidad empírica, como los límites demarcados en un territorio, articulan el plano de la expresión de una unidad de sentido cuyo plano del contenido son las identidades nacionales o regionales? ¿Podría la semiótica estudiar procesos intersubjetivos tan complejos como las identidades colectivas?

En el marco de una semiótica de la cultura, toda identidad se vuelve aprehensible como objeto de estudio únicamente en la medida en que sea vehiculizada o manifestada de alguna manera a través de textos y discursos. Según Patrizia Violi (2017), las corrientes

¹ Para un listado exhaustivo de la producción de Yuri M. Lotman en distintas lenguas, se recomienda leer la recopilación bibliográfica que realizó Cáceres Sánchez (1995).

tanto estructuralistas como interpretativas coinciden en que el sentido se construye socialmente, en que el significado tiene un valor relacional y diferencial y en que la semiótica no estudia ontologías prefijadas y atemporales, sino procesos dinámicos de atribución de sentido. Entonces, un abordaje semiótico-cultural de las identidades colectivas necesariamente debe partir de la premisa según la cual éstas son artefactos culturales contruidos intersubjetivamente, que solo cobran sentido a partir de cierto consenso entre actores sociales.

Es precisamente dentro de este marco teórico que adquiere sentido la noción de *identidades geoculturales*, una categoría analítica poco empleada en estudios precedentes pero que, según creemos y hemos intentado demostrar (Montoro y Moreno Barreneche 2021a y 2021b), resulta apropiada para agrupar una serie de identidades colectivas con una característica en común: su génesis en hechos de naturaleza geográfica, sea esta objetiva —una montaña, un mar, un continente— o subjetiva —una frontera estatal, una línea divisoria provincial—, pero en cualquier caso, existente y relevante en cuanto que hecho relevante para la realidad social (Searle, 1995). Estas identidades, de naturaleza discursiva y social, se originan en determinados anclajes geográficos y territoriales, que son empleados como punto de articulación para darles cohesión y unicidad, ya que éstas se desarrollan en base a la circulación de sentido en torno a experiencias, saberes y discursos compartidos dentro de una comunidad, cuya identidad en tanto comunidad imaginada se articula precisamente en la asociación con un territorio. En este sentido, las identidades geoculturales serían una más de las “variadas manifestaciones de la cultura humana” que, según Vólkova Américo (2017: 7), interesaban a Lotman y su círculo.

Una definición precisa sobre qué son y qué caracteriza a las identidades geoculturales ha sido trabajada en textos precedentes (Montoro y Moreno Barreneche 2021a y 2021b)². Por lo tanto, si bien en lo que sigue se presentará la categoría analítica, no se lo hará con la profundidad de dichos textos. Aquí interesa presentar esta categoría analítica como una relevante y abarcadora, que engloba identidades colectivas como las urbanas (lo porteño, lo montevidiano, lo madrileño), las regionales subnacionales (lo riojano, lo dalmata, lo siciliano, lo piamontés), las regionales supranacionales (lo europeo, lo latinoamericano, lo balcánico), o las transnacionales (lo rioplatense, lo amazónico), entre otras, todas ellas asociadas al territorio y a determinados espacios. Este artículo tiene como objetivo recuperar algunas nociones de la teoría de Yuri Lotman para intentar echar luz al problema de los límites en la definición de identidades colectivas, no como un mero elemento de distinción entre dos culturas consideradas diferentes, sino como un factor productivo que puede renegociar la centralidad y el posicionamiento social que un

² Por *identidad geocultural* entendemos una configuración discursiva de sentido anclada en una materialidad o un hecho geográfico específico, al que se toma como constitutivo de un núcleo semiótico que se utiliza para unir a un grupo de personas en términos de una pertenencia identitaria. Las identidades geoculturales son artefactos discursivos, esto es, artificios contruidos a través de la manipulación de signos y discursos y que tiene por objeto de identificación un espacio geográfico determinado, al que se le atribuyen determinados rasgos culturales considerados como diferenciales.

determinado signo, texto, objeto, práctica, estrategia o *forma de vida* puede tener en una determinada narrativa identitaria.

En este sentido, las identidades nacionales son, dentro de todos los tipos de identidades geoculturales posibles, las que se reconocen más fácilmente y las que logran mayores niveles de adhesión en las personas a lo largo del mundo. En un primer acercamiento, estas parecen estar apoyadas en un sistema claro de demarcaciones y diferenciaciones, concretamente a partir de los límites de la jurisdicción administrativa del Estado al que, en principio, se asocian (o aspiran asociarse): las fronteras. No llama la atención, por lo tanto, que el nacionalismo haya sido concebido como una ideología cuyo principal propósito es la creación, protección y/o extensión de los *límites nacionales* (Conversi, 1995). Sin embargo, existen numerosas excepciones en las que la extensión territorial de la identidad nacional no se corresponde con la unidad administrativa de referencia, o bien porque sus programas narrativos proyectan otro modelo político-administrativo (ser un país independiente, en lugar de una provincia o región dentro de otro país), o bien porque proponen otros límites (por ejemplo, Navarra, en España, que es reclamada por el nacionalismo vasco como parte de Euskal Herria), o bien porque algunas identidades nacionales se basan en reclamos irredentistas, según los cuales una parte de la población y el territorio nacional habrían quedado por fuera de la jurisdicción efectivamente alcanzada. Esto último ha ocasionado intercambios de poblaciones, coexistencias étnicas en países limítrofes, como los húngaros en Rumania, o reclamos de anexar territorios con mayorías étnicas, como los proyectos de la Gran Albania o la Gran Serbia en los Balcanes.

Si en el caso de las identidades nacionales, que, justamente por estar vinculadas a reclamos políticos que tienen fuertes consecuencias territoriales, la demarcación de límites y fronteras no siempre es evidente ni intuitiva, ¿qué se puede esperar de otro tipo de identidades geoculturales que no necesariamente se articulan como proyectos políticos homogéneos que aspiran a gestionar un territorio dado? Por referir a algunos casos concretos: ¿qué países pertenecen a Europa y cuáles no? ¿Hasta qué latitud de los dominios de la *terra ferma* llega la identidad mediterránea? ¿Cuáles son los límites de la cultura andina? Como veremos en las páginas que siguen, la semiótica de la cultura de Lotman puede ser iluminadora a la hora de responder estas interrogantes.

2. FRONTERAS, LÍMITES E IDENTIDADES GEOCULTURALES

Durante las últimas décadas, las ciencias sociales y humanas han sido testigo del surgimiento de una serie de campos interdisciplinarios de investigación, articulados a partir de los temas de interés de los investigadores. Entre ellos, ha surgido uno nucleado en torno a las fronteras y los límites, denominado *border studies*, que incluso ha dado lugar a la creación de la Asociación de Estudios Fronterizos. A partir de aportes teóricos de la geografía cultural, la antropología, la ciencia política, el derecho internacional, la sociología cultural, la historia y los estudios críticos del discurso, este campo temático ha

ido ganando terreno en varios espacios universitarios a nivel global. En ese sentido, la semiótica de la cultura puede trabajar, tal como lo definía Peeter Torop, en aras de una “cierta traducción metodológica” por el hecho de que “diferentes metalenguajes pueden estar próximos en los límites de una metodología interdisciplinar” (Torop, 1995: 40) y, en particular, considerar las “constantes frecuentaciones interdisciplinarias” de Lotman (Lampis, 2015: 400) como complemento a su enfoque sistémico.

Una categorización habitual para distinguir tipos de límites se da entre *límites naturales* y *límites políticos* en virtud de si existe un fenómeno de la naturaleza que se reconozca como base para la segmentación de un territorio o si, por el contrario, esta segmentación responde a una convención administrativa, como ser una línea imaginaria que divide un territorio en dos. En el caso de las identidades geoculturales —que, como toda identidad, responden a una compleja red de procesos de autorrepresentación, sentimientos de pertenencia y narrativas subjetivas en las que el territorio como entidad objetiva es apenas un componente del discurso— resulta difícil hablar de *límites naturales* como opuestos a los *políticos*, ya que el hecho de que un accidente geográfico sea un límite entre identidades y no un mero umbral entre variedades de la misma identidad no está contenido de manera necesaria en la materialidad de ese accidente natural. A modo de ejemplo, que los Pirineos conformen fronteras nacionales (entre España y Francia principalmente, pero también entre ambos países con Andorra) mientras que los Apeninos no dividen a la península itálica en dos países distintos es una consecuencia que no se desprende de la materialidad de ambas cadenas montañosas en sí mismas, sino de los procesos culturales, históricos y políticos que se han ambientado en cada uno de estos espacios. En términos semióticos, hay distintas maneras en las que ciertas marcas naturales o convencionales del territorio pueden actuar o bien como fronteras entre dos o más identidades, o bien como recursos articuladores de una misma identidad. Apoyándose en los conceptos latinos de *confinium*, *finis*, *limes* y *terminus*, Jan Zielonka (2002) propone una distinción analítica entre diferentes tipos de límites, cada uno de ellos asociados a diferentes procesos socioculturales, como ser la construcción de mercados, de naciones, de estados y de regímenes funcionales, respectivamente.

Por mencionar algunos ejemplos que no pretenden ser exhaustivos, en primer lugar se podrían mencionar los accidentes hídricos (ríos, mares, lagos, cuencas). Los cursos de agua son normalmente considerados como la principal barrera pragmática de acceso a un territorio. La insularidad como metáfora (*estar aislado*, *ser una isla*) se aplica a cualquier situación de bloqueo con el contacto exterior. Sin embargo, es posible hablar de identidades insulares (Sedda, 2019; 2020), del mismo modo en que los cursos de agua también pueden ser vistos como parte del espacio identitario, tal como ocurrió con la administración política de la República de Venecia en torno a los puertos del mar Adriático (Wilson 2005) o el espacio marítimo como parte de la identidad propia (Sobecki 2011).

A la hora de pensar en los cursos de agua como límites, en ocasiones se pierde de vista que estos pueden ser igualmente arbitrarios: en el caso del río Ural como límite que

la geografía clásica (Parker 1960) asigna a Europa parece ser poco relevante a efectos prácticos, ya que difícilmente un observador europeo reconocería que una parte de Kazajistán pertenece a su continente mientras que otra no. Del mismo modo, un río puede ser considerado en determinado segmento un límite nacional histórico y, en otro, apenas un umbral dentro de una misma ciudad, como ocurre con el río Miño, que separa España y Portugal en su curso este-oeste hasta su desembocadura con el Atlántico, pero a pocos kilómetros, en su curso norte-sur, atraviesa la ciudad de Ourense. Los ríos Danubio y Rin, en Europa central, también reflejan este mecanismo. En el caso del Danubio, el río actúa como frontera nacional entre Ucrania y Rumania, Moldavia y Rumania, Rumania y Bulgaria, Rumania y Serbia, Serbia y Croacia, Hungría y Eslovaquia, Eslovaquia y Austria, y Austria y Alemania; pero de la misma manera, otros segmentos del mismo río atraviesan capitales nacionales como Belgrado, Budapest o Viena, o discurren en el centro geográfico de países como Hungría, lo que lleva a que se pueda plantear razonablemente la existencia de una identidad geocultural articulada en torno al río Danubio (hecho geográfico objetivo) que resulta pertinente a las sociedades (nacionales, pero especialmente urbanas, como la vienesa) que se identifican con ella en campos tan diversos como la gastronomía (Polvay, 1992), el desarrollo económico (Koller, 2010) o la cultura política (Fitzmaurice, 1996).

Del mismo modo, los ríos, lagos y cuencas hidrográficas pueden, más allá de dividir caminos, países, regiones o ciudades, crear identidades supranacionales, como la identidad rioplatense (Loza, 2011), la identidad amazónica (Nugent, 1997; Hutchins y Wilson, 2010) o incluso civilizaciones históricas como Mesopotamia, en la confluencia de los ríos Éufrates y Tigris, o las culturas del Nilo. En su programático *Argirópolis*, de 1850, Domingo Faustino Sarmiento proponía la creación de los Estados Unidos del Plata cuya unión veía precisamente en la navegación de los ríos. En el caso de identidades nacionales, se pueden identificar incluso estados-nación que se articulan con un río como principal eje vertebrador de la geografía nacional, como Paraguay y Surinam en América, o Gambia en África, en torno a los ríos homónimos. Quizá el ejemplo más visible de este mecanismo es el uruguayo, ya que el nombre de la entidad administrativa se apoya precisamente en una referencia a un accidente hídrico: República Oriental del (río) Uruguay.

En segundo lugar, es preciso reconocer otro tipo de accidentes dentro de la geografía física que juegan un rol importante a la hora de articular identidades geoculturales. Es fácil identificar cómo las montañas y las cadenas montañosas, por ejemplo, forman parte de la articulación de identidades colectivas, como en el caso de la identidad alpina o la andina, en las que la montaña y las prácticas a ellas asociadas generan, por un lado, la percepción de una comunidad y, por otro, los rasgos físicos de la montaña le brindan autenticidad y credibilidad (Lotman, 1995) a sus discursos. En tanto límites y fronteras, las cadenas montañosas constituyen un caso ejemplar a la hora de separar territorios. Por lo tanto, no sorprende que unidades de sentido diferenciadas —identidades geoculturales— surjan como articulaciones discursivas e imaginarias en torno al *aquí* y

allí de la montaña. En el caso de los Alpes, innumerables dialectos atestiguan el rol de las cadenas montañosas en el establecimiento de fronteras, por lo que estas se vuelven un punto de articulación central a la hora de definir identidades. También en el caso de los Pirineos este factor parcialmente explica por qué en Val d'Aran, en la comunidad autónoma de Cataluña, se habla occitano, una lengua romance que tuvo su mayor apogeo en la Edad Media de los trovadores y actualmente tiene una presencia minoritaria al sur de Francia. La zona del Val d'Aran, ubicada más *allá* de los Pirineos, pero perteneciente a España, es un caso ejemplar del modo en que una cadena montañosa puede no solo limitar una identidad geocultural, sino también crearla y preservarla.

Superficies hídricas y cadenas montañosas son solamente dos clases de ejemplos paradigmáticos para comprender la articulación de identidades colectivas a partir de hechos geográficos. Como tales, estos son semiotizados y culturalizados, esto es: se les atribuye un sentido a partir del cual surgen discursos, narrativas e imaginarios. Recientemente, los estudios geográficos han vivido un claro giro semiótico, interesándose cada vez más por el sentido que es atribuido a los espacios (Jackson, 1989; Cosgrove, 2008; Passi, 2009). En términos antropológicos, ya desde el trabajo pionero de Clifford Geertz (1973) hay un sustrato semiótico subyacente a cómo se entiende qué es un fenómeno cultural. Como se argumentará en las próximas secciones, la semiótica de la cultura, particularmente aquella asociada a Yuri Lotman, se posiciona como un campo de investigación sumamente útil a la hora de realizar contribuciones al problema de definir qué son las identidades colectivas basadas en categorías territoriales y cuál es su extensión y alcance. Un repaso de algunas nociones básicas de su teoría permite identificar al menos tres aportes al rol de los límites en la definición, demarcación y articulación de las identidades geoculturales: la semiosfera como espacio semiótico de pertenencia, el dinamismo cultural en la creación de límites y la idea de límite como articulador de culturas gramaticalizadas o textualizadas.

3. LA SEMIOSFERA COMO ESPACIO SEMIÓTICO DE PERTENENCIA

El enfoque del semiólogo y teórico de la literatura soviético Yuri M. Lotman se articula sobre el supuesto de que la cultura es un sistema modelizante secundario en la creación de sentido, es decir, una derivación del sistema primario (la lengua), pero que en cualquier caso es capaz de crear modelos del mundo que se transforman en paradigmas que orientan la conducta de individuos y colectivos (Sebeok, 1991). Esta idea, originalmente concebida por sus colegas de la Escuela de Tartu-Moscú (Gramigna, 2013), permitió a Lotman establecer que la *semiosfera* sería un equivalente cultural a la *biosfera*, concebida como un espacio complejo en el que se desarrolla toda materia viva. De esta forma, la metáfora de la *semiosfera* caracteriza a los textos que componen una cultura como dinámicos, interdependientes y organizados jerárquicamente.

La jerarquía es uno de los factores que diferencia a la semiosfera lotmaniana de otras propuestas semióticas que buscan mapear la totalidad del saber cultural en una comunidad

dada, como la enciclopedia de Umberto Eco (1984). Esto se debe a que postula la existencia de un núcleo semiótico que define la autoconciencia de un grupo y, a partir de allí, una serie de umbrales van generando textos periféricos que se alejan de ese núcleo y de la homogeneidad que se imagina en torno a éste (Lotman, 1996). En términos de identidades geoculturales, si se acepta la premisa de que las culturas del norte de Europa suelen ser más planificadoras y rígidas, en oposición a las sureñas, que suelen ser más espontáneas y flexibles, aquel imaginario que refuerce valores como la puntualidad, la solemnidad o la calendarización se identificarán como pertenecientes al núcleo semiótico de estas culturas nórdicas, mientras otros como la confianza interpersonal, la capacidad de adaptación y la creatividad, formarán parte de los prototipos³ y estereotipos más vinculados con culturas del sur.

Algunas de las críticas a la idea de semiosfera de Lotman apuntan a la dificultad de cuantificarlas y determinar empíricamente dónde empiezan y dónde terminan, lo que las volvería objetos de estudio inaprehensibles (Marsciani, 2010). Sin embargo, a pesar de su naturaleza marcadamente teórica, esta categoría permite organizar determinados signos, textos, objetos, prácticas, estrategias y formas de vida (Fontanille, 2008), entre otros objetos pasibles de un estudio semiótico, como más centrales o periféricos dentro de la descripción —que puede ser una auto-, pero también una heterodescripción— de la identidad colectiva en cuestión. El hecho de que una actitud o conducta sea identificada como *típica* de un japonés, un balcánico, un berlinés o un árabe, indica que, ya sea desde el punto de vista del sujeto que se asocia con esa identidad o de aquel que busca diferenciarse de ella, las identidades colectivas despiertan ciertos imaginarios, narrativas y creencias. Dado que toda identidad es construida social y discursivamente (Arfuch, 2005; Appiah, 2018; Escudero Chauvel, 2005; Laclau, 1994), estas asociaciones no tienen nada de presocial, necesario o dado, sino que son contingentes y resultantes de procesos históricos de circulación y negociación de sentido.

En este sentido, es ilustrativo el ejemplo que Lotman utiliza para presentar la figura del bárbaro en la Antigua Grecia como modelo de la Otredad: al bárbaro no se le reconocía una cultura análoga, organizada según otros principios distintos a los del observador, sino que se lo caracterizaba justamente por la falta de organización de su lengua —que apenas le permite borbotear— y, por extensión, de su cultura. Siguiendo este razonamiento, John Edwards (2003) reconoce que la etimología de las palabras que las sociedades tienden a usar para autodenominarse en sus respectivas lenguas, suelen denotar rasgos o bien etnocéntricos (el país central, el pueblo verdadero, el pueblo original) o bien genéricos y abstractos (nosotros, las personas, los humanos). Como argumenta Vólkova Américo (2017: 9), “si el espacio culturalizado de la semiosfera es percibido por ella como

³ La opción por utilizar la categoría de *prototipos* en lugar de otros términos similares (estereotipos, imaginarios, representaciones sociales) se apoya en la intención de resaltar el carácter cognitivo y semántico por el cual un miembro o espécimen (*token*) de una categoría dada se convierte en la referencia más inmediata a la hora de pensar en esa categoría (o *type*). Sobre la teoría de los prototipos cognitivos, se recomienda consultar Rosch (1975) y para conocer sus aplicaciones en la teoría semiótica, Violi (1997, 2003).

ordenado, organizado y seguro, el espacio externo es visto como desorganizado y caótico, y hasta puede ser definido como una no-cultura”.

De manera análoga, buena parte del léxico contemporáneo empleado para sugerir desviaciones de las conductas o características socialmente aceptadas o predominantes en la historia de una comunidad tiene como origen etnónimos extranjeros, normalmente con una axiología negativa (lesbiana, mongólico, vándalo o filisteo, entre otros). En estos casos se nota no solo la construcción de un Otro como un enemigo que tiene rasgos físicos y psicológicos dignos de temer, odiar o repudiar (Eco, 2011), sino también la elevación y naturalización de una serie de rasgos en cuanto que pertenecientes al núcleo semiótico de una identidad dada. En ese sentido, el aporte de Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú radica en haber mostrado cómo la cultura no es solamente “la suma de información no hereditaria” de un grupo humano (Lotman, 1996: 88), por lo cual esa suma constituiría un conjunto arbitrario de signos, conocimientos y prácticas, sino que también tiene mecanismos de organización hacia su interior. Esto conduce a que ciertos valores entren dentro de unos límites y otros no y, entre los que forman parte de la semiosfera, algunos se encuentran en una posición de mayor preeminencia y centralidad, mientras que otros, en posiciones más periféricas.

4. DINAMISMO CULTURAL EN LA CREACIÓN DE LÍMITES

Un segundo aporte de la teoría semiótica de Lotman al proyecto de las identidades geoculturales está en haber dotado de dinamismo y complejidad al análisis de lo cultural. Si bien para el autor la semiosfera se caracteriza por la existencia de límites que la separan del espacio extra-semiótico —entendido como carente de una organización interna—, las fronteras son cambiantes y, especialmente, porosas. Justamente, el cambio cultural se origina cuando se generan las condiciones para que o bien un elemento extra-semiótico irrumpa e ingrese en la semiosfera, o bien un elemento periférico desplace a otro central (Lozano, 1999). Como afirma Vólkova Américo (2017: 9), “la frontera es un fenómeno ambiguo, pues, además de separar una semiosfera de otra, también las une, perteneciendo, por lo tanto, a ambos espacios”. Esta noción muestra que son las periferias, las fronteras y los espacios intersticios de la cultura aquellas dimensiones que los investigadores en el campo de la semiótica deberían mirar con más atención, porque es allí donde pueden estar surgiendo las *explosiones* que generen nuevas configuraciones culturales, desde las que se puedan abstraer las identidades colectivas que interesan en el marco de un estudio de lo geocultural.

En muchas culturas nacionales contemporáneas, las caracterizaciones tradicionales empiezan a rivalizar con otras emergentes, a las que se agrega el adjetivo *nuevo* para reflejar este mismo cambio cultural. En otras palabras, hablar de un *new American dream* tiene sentido si ese factor de innovación altera significativamente el imaginario nacional anterior que se asocia como lo viejo o tradicional. Sin embargo, en qué aspecto esas formas emergentes de lo nacional actualizan, innovan y hasta desafían las formas

centrales, puede variar de caso en caso: mientras que la idea del *nuevo uruguayo* ha sido retratada en publicidades y discursos políticos como aquel miembro de la clase media que empieza a adquirir actitudes más cosmopolitas y propensas al consumo, como viajar por placer todos los años, probar nuevos sabores como el sushi, o tomar cerveza artesanal⁴, la imagen del *nuevo ruso* se aplica en este país para caricaturizar a las élites económicas que se enriquecieron repentinamente tras la caída de la Unión Soviética y que ostentan una gran riqueza, a pesar de no provenir de élites culturales o sociales (Balzer, 2003) y, de modo divergente, la etiqueta de *nuevos italianos* se ha aplicado a inmigrantes de primera o segunda generación que desafían la asunción general de que todos los italianos son blancos (Antonsich, 2017).

Una de las ideas clave para justificar este dinamismo cultural está en que las fronteras y periferias actúan como *filtros de traducción* entre semiosferas distintas, por lo que filtran los textos externos, los traducen al lenguaje de la cultura en cuestión y, al semiotizarlos en estos lenguajes, los convierten en información (Lozano, 1999). En una población ubicada en las proximidades de una frontera nacional, algunos aspectos de la identidad nacional se pueden ver atenuados como parte de hibridaciones culturales (García Canclini, 1990), mientras otras manifestaciones del sentido —que Lotman llama *textos culturales* (Lotman, M., 1995)— aparecerán reforzadas y vehiculizarán valores distintivos de ambas culturas nacionales. A modo de ejemplo, mientras que en la frontera entre Brasil y Uruguay, algunos aspectos como la lengua, la comida, la música y los consumos mediáticos configuran un *continuum* entre las semiosferas uruguayas y brasileñas, otros aspectos, como el consumo de productos a un lado y otro de la frontera, actúan como refuerzo de las respectivas identidades nacionales (Simi, 2018).

No es casual que algunas épicas y mitos nacionales ambienten hitos de sus narrativas en territorios periféricos o fronterizos: es conocido entre los franceses que “La Marsellesa” se cantó por primera vez en Estrasburgo, en el límite con Alemania, como forma de reivindicar la lealtad a Francia de los disputados territorios de Alsacia y Lorena, del mismo modo que la derrota ante los otomanos en la Batalla de Kosovo en 1389 es considerada entre los serbios como el hito fundacional de su identidad nacional. En el caso de las identidades geoculturales no nacionales, es habitual encontrar en las áreas de contacto entre semiosferas distintas los prototipos más claros de Otredad: visto desde la cultura anglosajona, uno de los imaginarios más recurrentes de Latinoamérica se concentra en la frontera con México (Schmidt Camacho, 2008), del mismo modo en que el imaginario más conocido del mundo japonés, en el que conviven geishas y samuráis, está inspirado en una visión exotizante y estereotipada de los relatos de los primeros viajeros británicos y franceses en el siglo XVII (Miner, 1962).

⁴ El sintagma *nuevo uruguayo* se popularizó a partir de una campaña publicitaria de 2011 de la empresa de cable para abonados *Nuevo Siglo* y su penetración en la cultura popular fue tal que llegó incluso a aparecer en las letras de las murgas (canciones de carnaval) y en un discurso del expresidente Tabaré Vázquez. Para leer más sobre el tema, consultar El Observador (2012) y Bibbó (2012).

Dado que para Lotman (1996) las culturas funcionan a partir de la acumulación de información no hereditaria (en otras palabras, una *memoria colectiva*) y de una organización en *autoconciencias culturales*, Gustafsson (2004) propuso la idea *semiosferas nacionales* para identificar la suma de conocimientos que constituyen la experiencia de *lo nacional*. Extendiendo esta característica a la categoría analítica de lo geocultural, cabe preguntarse, siguiendo a Fontanille (2008), qué tipo de signos, textos, objetos, prácticas, estrategias y formas de vida pueden identificarse a afiliaciones geoculturales como, por mencionar algunos ejemplos quizá no tan evidentes por no coincidir con la esfera de lo nacional, lo neoyorquino, lo californiano, lo mediterráneo, lo amazónico, lo alpino, lo gaélico, lo balcánico, lo magrebí o lo subsahariano, entre tantas otras posibilidades. Estas identidades, todas ellas construidas semióticamente a lo largo del tiempo y mediante anclajes en determinados hechos (de naturaleza objetiva o subjetiva), dependen de la fijación simbólica de ciertos límites y fronteras que separen un *ellos* asociado a un *allí*, de un *nosotros* asociado a un *aquí*.

Esta creación de fronteras simbólicas suele definir axiologías culturales, cuyos valores entran en el juego del *nosotros* y el *ellos*. A modo de ejemplo, en algunos discursos estas *autoconciencias* incluyen elementos valorados positivamente, como puede ser el caso de poblaciones centroeuropeas y de *Europa del este* que se identifican afectivamente con la idea de una *Mitteleuropa* de raíz germánica (Le Rider, 2008), o la defensa de los *valores europeos* (Moreno Barreneche, 2021) por parte de las culturas del Cáucaso y Europa del este (Anastasakis, 2005; Subotic, 2011; de Waal, 2018). Sin embargo, en otros casos la identidad geocultural puede articularse en torno a valores disfóricos —es decir, valorados negativamente en la axiología cultural—, como, por ejemplo, los Balcanes, que suele acarrear un marco cognitivo negativo ya sea para quien se identifica con esta identidad geocultural como para quien busca diferenciarse de ella (Todorova, 1997; Roán 2020).

El dinamismo del planteo semiótico-cultural en Lotman, que también se puede encontrar en autores como Bajtín (1989; 1995), destaca al límite como un espacio productivo en la creación de nuevos significados, y a la frontera como motor del cambio cultural y como filtro de traducción que permite el contacto entre semiosferas —o culturas (Todorov, 1987)— distintas. A diferencia de otras propuestas que ponen el acento en lo geopolítico —como la teoría del sistema-mundo (Wallerstein, 2004; Cardoso y Falleto, 1970), las teorías de la descolonización o del poscolonialismo (Spivak, 1988; Mignolo, 2003)—, en la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu, lo periférico no es tratado como el resultado de una desigualdad geopolítica que condiciona el relacionamiento con el Otro, ya que es precisamente a partir del contacto con ese Otro que los sistemas culturales innovan y se renuevan (Lotman 1999).

5. LOS LÍMITES COMO MARCAS DE CULTURAS GRAMATICALIZADAS O TEXTUALIZADAS

Por último, una noción particularmente útil para el estudio de los límites de las identidades geoculturales se puede encontrar en la tipología de las culturas que ha sido preconizada por Lotman y Uspensky (1975). En ella, los autores identifican dos orientaciones opuestas que pueden presentar las semiosferas en cómo sus componentes se relacionan entre sí: o bien como *culturas gramaticalizadas*, en las que el núcleo rige y da previsibilidad a todo el conjunto, por lo que los textos culturales son resultado de operaciones normativas previas, o bien como *culturas textualizadas*, en las que la organización interna de una semiosfera está dada por la repetición, la costumbre y los rituales, por lo que las autodescripciones no exigen una coherencia normativa.

Divisiones similares entre lo normativo y lo espontáneo se pueden encontrar en otros campos: el antropólogo Edward T. Hall (1976) propuso una clasificación de culturas en función de si tienen una baja o alta dependencia del contexto, el psicólogo George H. Mead (1934) entre las actividades del *game* (juego orientado por reglas) y el *play* (juego sin reglas), el historiador Michel de Certeau (1980) diferenció las *estrategias* de las instituciones de las *tácticas* de los usuarios, y el semiotista Eric Landowski (2014) complementó el programa narrativo canónico —inspirado en la teoría estructuralista del valor— con otras operaciones además de la manipulación y la programación, como el accidente y el ajuste. A efectos del estudio de los límites, los confines, los umbrales y las fronteras para las identidades geoculturales, la división entre culturas gramaticalizadas y textualizadas resulta funcional para identificar de qué modo una identidad que aparece como una unidad de significado diferencial ha sido objetificada / reificada (Honneth, 2008) a partir de la existencia de instituciones públicas, controles administrativos y documentos de identificación.

En ese sentido se torna metodológicamente importante la distinción entre *límites* y *umbrales* que en los últimos años ha sido desarrollada desde la semiótica del espacio (Giannitrapani, 2014; Marrone, 2014; Battistini y Mondino, 2017). A la hora de analizar el componente territorial de las identidades geoculturales, es necesario pensar de qué manera una marca dada (un río, un muro, una avenida, un puente, un bañado, una cadena montañosa, una línea imaginaria acordada convencionalmente) está actuando o bien como un límite que le da cierta *clausura* al texto o práctica⁵ en cuestión y lo diferencia de otros textos o prácticas, o bien se integra en una serie de umbrales que segmentan y organizan ese texto o práctica. Del mismo modo, una misma marca espacial puede ser un límite o un umbral, dependiendo del sujeto y el propósito en cuestión.

⁵ La semiótica textual y, en particular, la semiótica del espacio basada en el presupuesto de que es posible analizar el espacio como si fuera un texto enfatiza la necesidad de reconocer tres rasgos del texto espacial como prerequisites metodológicos. Estos son: (1) la biplanaridad como correlación entre un plano de la expresión y un plano del contenido, (2) el hecho de que todo texto sea fruto de una renegociación del sentido y (3) el hecho de que todo espacio presenta una forma de clausura y en cuyos límites sea posible distinguir el espacio como texto de otro espacio diferente (Giannitrapani, 2014: 19-21).

A modo de ejemplo, un análisis semiótico-espacial de la terminal internacional de un aeropuerto debería ser capaz de reconocer que el predio del aeropuerto demarca un límite en el *continuum* del plano del contenido, mientras que las áreas que van desde el acceso al predio hasta la plataforma de abordaje del avión (estacionamiento, entrada, mostrador de facturación, área de control de migraciones, tienda libre de impuestos, sala de espera, área de control de documentación antes de subir al avión, el asiento del avión), desde la perspectiva del viajero, serían umbrales. Sin embargo, desde la perspectiva de un acompañante que no tomará el vuelo, el límite puede estar entre el área de facturación y el control de migraciones, porque es allí donde se establece una barrera pragmática y legal para seguir avanzando en el recorrido de sentido. Esta distinción no es menor si en unas identidades geoculturales, ciertas marcas territoriales objetivas pueden ser límites o umbrales, esto es, pueden dividir identidades o, por el contrario, articularlas a su alrededor.

6. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo fue reflexionar sobre cómo la teoría de Yuri Lotman puede ser útil para el desarrollo de una semiótica de las identidades geoculturales, un proyecto interdisciplinario que se nutrirá de insumos provenientes de otras disciplinas que, durante las últimas décadas, han ido dando más centralidad al sentido y la significación como categorías analíticas. A lo largo del artículo fueron presentados distintos aportes de la Escuela de Tartu-Moscú que permiten entender las fronteras y los límites como espacios productivos en la creación de sentido y, particularmente, en la construcción de identidades colectivas que bien pueden estar consolidadas como identidades nacionales, o bien formar parte de categorías cognitivas más ambiguas, pero igualmente reconocibles como las identidades geoculturales que hemos presentado anteriormente. En conclusión, esperamos haber demostrado como la semiótica de la cultura, por su carácter constructivista, puede ofrecer herramientas teóricas y conceptuales útiles para replantearse categorías semánticas como la de *límite natural* en oposición a *límite político*, o la idea de identidad nacional como oposición a identidad regional.

En cualquier caso, para pensar de manera adecuada la cuestión de los límites de estas identidades colectivas es necesario asumir una visión dinámica de la cultura, en la que el sentido se organiza según sistemas modelizantes y que determinados aspectos de ese imaginario asociado a la identidad geocultural —signos, textos, objetos, prácticas, estrategias y formas de vida, por seguir la tipología planteada por Fontanille (2008)— pueden ganar o perder protagonismo, pueden irrumpir cuando no estaban en los textos históricos o pueden desaparecer por completo. En este artículo, el enfoque se circunscribió al alcance y la extensión territorial que esas identidades pueden ofrecer. No obstante, trabajos futuros que busquen explorar aspectos complejos de las identidades contemporáneas, como pueden ser los procesos de deslocalización y desterritorialización, las migraciones globales y la asimetría en los contactos culturales producto de procesos

históricos cambiantes, pueden perfectamente señalar que los límites territoriales en ningún caso condicionan el alcance de las identidades geoculturales. Por esa misma posibilidad, es necesario complementar que tanto la geografía como la cultura, en principio los dos ingredientes de este tipo de pertenencia colectiva, son dos dimensiones que se influyen mutuamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANASTASAKIS, O. (2005). "The Europeanization of the Balkans". *Brown Journal of World Affairs* 12.1, 77-88.
- ANTONISCH, M. (2018). "The face of the nation: Troubling the sameness-strangeness divide in the age of migration". *Transactions of the Institute of British Geographers* 43, 449-461.
- APPIAH, K. A. (2018). *The Lies that Bind*. Londres: Profile Books.
- ARFUCH, L., ed. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- BAJTIN, M. (1989). *El problema de los géneros discursivos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- _____. (1995). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- BALZER, H. (2003). "Routinization of New Russians?". *The Russian Review* 62, 15-36
- BATTISTINI, E. & MONDINO, M. (2017). "For a semiotic multisensorial analysis of urban space. The case of Ballaro and Vucciria markets in Palermo". *Punctum* 3.1, 12-26.
- BIBBÓ, L. (2012). "Nuevo uruguayo: ¿una nueva condición subjetiva?". *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* 115, 146-156.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1995). "Iuri M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú: Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 45-74. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol4.1995.33125> [16/09/2022].
- CARDOSO, F. H. e FALLETO, E. (1970). *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar.
- CONVERSI, D. (1995). "Reassessing current theories of nationalism: Nationalism as boundary maintenance and creation". *Nationalism and Ethnic Politics* 1.1, 73-85.
- COSGROVE, D. (2008). *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. London / New York: I. B. Tauris.
- DE WALL, T. (2018). *The Caucasus: An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- DE CERTEAU, M. (1980). *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts du faire*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- ECO, U. (1976). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen
- _____. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- _____. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

- ____ (2011). *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*. Milano: Bompiani.
- EDWARDS, J. (2003). *Language Identity. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EL OBSERVADOR (2012). “Nuevo uruguayo: dar nombre a un fenómeno valió un Gran Effie”. Disponible en: <https://www.observador.com.uy/nota/nuevo-uruguayo-dar-nombre-a-un-fenomeno-valio-un-gran-effie-201282817410> [17/02/2021].
- ESCUDERO CHAUVEL, L. (2005). “Identidad e identidades”. *Estudios* 17, 51-57.
- FITZMAURICE, J. (1996). *Damming the Danube: Gabčíkovo and Post-Communist Politics in Europe*. New York: Avalon.
- FONTANILLE, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GHERLONE, L. (2020). “In the footsteps of the semiotic school of Moscow-Tartu / Tartu-Moscow: Evaluations and perspectives”. *Semiotica* 235, 229-241.
- GIANNITRAPANI, A. (2014). *Introduzione alla semiotica dello spazio*. Roma: Carocci.
- GRAMIGNA, R. (2013). “The place of language among sign systems: Juri Lotman and Émile Benveniste”. *Sign Systems Studies* 41.2-3, 339-354.
- GUSTAFSSON, J. (2004). “Textual Boundary Explorations: Positing Self and Other as Actors in Global Charity”. En *Intercultural Alternatives: Critical Perspectives on Intercultural Encounters in Theory and Practice*, J. Gustafsson & M. Blasco (eds.), 155-192, Copenhagen: Copenhagen Business School.
- HALL, E. T. (1976). *Beyond Culture*. New York: Anchor Books.
- HJELMSLEV, L. (1943) *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: Wisconsin University Press.
- HONNETH, A., ed. (2008), *Reification: A New Look at an Old Idea*. New York: Oxford University Press.
- HUTCHINGS, F. & WILSON, P., eds. (2010). “Editing” Eden. *A Reconsideration of Identity, Politics, Place in the Amazonia*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- JACKSON, P. (1989). *Maps of Meaning. Introduction to a Cultural Geography*. London: Routledge.
- KOLLER, B. (2010). “The Imagined Region: Prospects of the Danube identity”. En *The Blue Ribbon project: Europeanization and the Danube region*, A. Agh, T. Kaiser & B. Koller (eds.), 173-187, Budapest: Kossuth Kiadó Zt.
- LAMPIS, M. (2015). “La teoría semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 393-404. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14727> [16/09/2022].
- LACLAU, E., ed. (1994). *The Making of Political Identities*. London: Verso.

- LE RIDER, G. (2008). "Mitteleurope as a lieu de memoire". En *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, A. Erll & A. Nünning (eds.), 37-46. Berlin: Walter de Gruyter.
- LANDOWSKI, E. (2014). "Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido". *Galaxia* 27, 10-20.
- LOTMAN, M. I. (1995). "Detrás del texto: notas sobre el Fondo Filosófico de la Semiótica de Tartu". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 27-36. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol4.1995.33123> [16/09/2022].
- LOTMAN, Y. M. (1995). "La bibliografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 9-26. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol4.1995.33109> [16/09/2022].
- ____ (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Y. M. e USPENSKY, B. (1975). *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- LOZA, J. (2011). "Las naciones rioplatenses: la construcción de percepciones contemporáneas sobre la nación en militantes uruguayos y argentinos". *RECSO* 2, 105-128.
- LOZANO, J. (1999). "Prólogo". En *Cultura y explosión*, Y. M. Lotman, i-viii. Barcelona: Gedisa.
- MAGARIÑOS DE MORETÍN, J. (2008). *La semiótica de los bordes: Apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires: Comunicarte.
- MARRONE, G., ed. (2014). *Palermo: ipotesi di semiotica urbana*. Roma: Carocci.
- MARSIANI, F. (2010). "Semiosfera?". En *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, T. Migliore (ed.), 107-114. Roma: Aracne.
- MEAD, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: Chicago University Press.
- MIGNOLO, W. (2003). *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MINER, E. (1958). *The Japanese Tradition in British and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- MONTORO, J. M. & MORENO BARRENECHE, S. (2021a). "Towards a Social Semiotics of Geo-cultural Identities. Theoretical Foundations and an Initial Semiotic Square". *Estudos Semióticos* 17.2, 121-143.
- ____ (2021b). "Identidad latinoamericana y sistemas de transporte: notas para una semiótica de las identidades geo-culturales". *DeSignis* 34, 67-82.
- MORENO BARRENECHE, S. (2021). "Values: A Core Component in the Discursive Construction of Europe and the EU". *Social Semiotics*, online first. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/10350330.2021.2010499> [24/08/2022].

- NUTGENT, L. (1997). "The Coordinates of Identity in Amazonia: At play in the fields of culture". *Critique of Anthropology* 17.1, 33-53.
- PAASI, A. (2009). "Bounded spaces in a 'borderless world': Border studies, power and the study of territory". *Journal of Power* 2.2, 213-234.
- PARKER, W. H. (1960). "Europe: How Far?". *The Geographic Journal* 126.3, 278-297.
- POLVAY, M. (1992). *All Along the Danube*. New York: Hippocrene Books.
- ROAN, M. (2020). *Balkanismos. Manifiesto contra los estereotipos*. Madrid: Báltica.
- ROSCH, E. (1975). "Cognitive representation of semantic categories". *Cognitive Psychology* 7.4, 532-547.
- SCHMIDT CAMACHO, A. (2008). *Migrant Imaginaries: Latino Cultural politics in the US-Mexico Borderlands*. New York: New York University Press.
- SEARLE, J. (1995). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós
- SEBEOK, T. (1991). "In What Sense is Language a 'Primary Modeling System'?" En *On Semiotic Modeling*, M. Anderson & F. Merrell (eds.), 327-340, Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- SEDDA, F. (2019). "Studiando il nostro mondo di isole. Fondamenti, storie, prospettive". En *Introducing a World of Islands. An Island Studies Reader*, G. Baldacchino (ed.), 223-265. Roma: Meltemi.
- ____ (2020). *Isole. Un arcipelago semiotico*. Roma: Meltemi.
- SIMI, G. (2019). *Between the Line: The Semiotics of Everyday Life in the Brazil-Uruguay Borderlands*. PhD Dissertation: University of Nottingham
- SOBECKI, S. ed. (2011). *The Sea and Englishness in the Middle Ages: Maritime Narratives, Identity and Culture*. Suffolk / New York: DS Brewer.
- SPIVAK, G. (1988). "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson & L. Grossberg (eds.), 271-313. Basingstoke: Macmillan.
- SUBOTIĆ, J. (2011). "Europa is a State of Mind: Identity and Europeanization in the Balkans". *International Studies Quarterly* 55.2, 309-330.
- TODOROV, T. (1987). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid / Ciudad de México: Siglo XXI.
- TODOROVA, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- TOROP, P. (1995). "Semiótica de la Traducción. Traducción de la Semiótica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 37-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol4.1995.33124> [16/09/2022].
- VIOLI, P. (1997). *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.
- ____ (2003). "Significati lessicali e pratiche comunicative. Una prospettiva semiotica". *Italian Journal of Linguistics* 15, 321-342.
- ____ (2017). "Due vie per la semiotica o un incrocio di sguardi? Algirdas Greimas e Umberto Eco a confronto". *Entornos* 30.1, 25-33
- VÓLKOVÁ AMÉRICO, E. (2017). "O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman". *Bakhtiniana* 12.1, 5-20.

- WALLERSTEIN, I. (2004). *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- WILSON, B. (2005). *The World in Venice: Print, the City, and Early Modern Identity*. Toronto: University of Toronto Press.
- ZIELONKA, J. (2002). "Introduction. Boundary making by the European Union". En *Europe Unbound: Enlarging and Reshaping the Boundaries of the European Union*, J. Zielonka (ed.), 1-16. London / New York: Routledge.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 22/01/2022

Fecha de aceptación: 16/09/2022

LA INSATISFACCIÓN EN EL RELATO BREVE ERÓTICO ESPAÑOL ACTUAL. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS

DISSATISFACTION IN THE PRESENT-DAY SPANISH EROTIC SHORT STORIES. SEMIOTICS CONSIDERATIONS

Miguel Ángel MURO MUNILLA

Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

Resumen: Este artículo ofrece una reflexión semiótica sobre los relatos breves eróticos en la literatura española actual y pone de manifiesto cómo la insatisfacción es uno de sus rasgos distintivos y se convierte en un síntoma de malestar existencial que imposibilita la comunicación. Las razones que explican esta condición son tanto literarias —referentes como Nin, Lawrence, Miller o Bukowski, que problematizan el erotismo—, como extraliterarias —vivencia existencial de la experiencia erótica—. Esta insatisfacción, no obstante, no desactiva la función excitante de estos relatos, bien por la autonomía funcional de los pasajes más propiamente incitantes del deseo, bien porque lo negativo se asume en la experiencia erótica.

Palabras clave: Semiótica. Erótico. Relato breve español actual. Insatisfacción.

Abstract: This article offers a semiotics reflection on erotic short stories in present-day Spanish literature. It shows how dissatisfaction is one of their distinctive features and becomes a semiotic symptom of existential malaise that hinders communication. The reasons for this condition are both literary —relating to Nin, Lawrence, Miller or Bukowski, who problematize eroticism—, and extra-literary —the existential experience of the erotic experience—. Dissatisfaction, however, does not remove the exciting function of these stories, either because of the passages inciting desire in a more specific way or because the negative is assumed in the erotic experience.

Keywords: Semiotics. Eroticism. Present-day Spanish Short Stories. Dissatisfaction.

1. CUERPO, EROTISMO, LITERATURA Y SEMIOSIS

La literatura es un discurso capital en la configuración y mostración del cuerpo humano y, más en particular, del deseo como pulsión que moviliza desde la raíz su materialidad biológica y afecta a su psiquismo, su afectividad, su moral y su

racionalidad¹, tanto en su dimensión individual reflexiva como en su relación con los otros, más o menos transitiva y permeable. Los límites del cuerpo acotan una entidad en sí misma que, además, tiende hacia los otros²; frente al lenguaje verbal, el límite del cuerpo no es el límite del mundo sino su potencial centro de desplazamiento hacia la externidad y la otredad³.

Más en particular, los relatos literarios eróticos (o pornográficos⁴) o los pasajes de este tipo en obras de temática no focalizada principalmente en el deseo sexual y sus manifestaciones, se ofrecen a una mirada semiótica en dos sentidos claros: como síntoma de una determinada forma de habitar la vida y como muestras de una información y comunicación complejas en unas circunstancias determinadas.

El cuerpo es, al mismo tiempo, el texto donde se inscriben las experiencias vitales y el instrumento primero e inevitable de esas experiencias que pueden ser entendidas como procesos semióticos (Bobes, 1989: 53). Antes (e, incluso, al margen) del concurso de la lengua natural, el cuerpo emite indicios y síntomas y se constituye en un signo global, en un sistema de significación que da la base necesaria en la comunicación con los otros (Eco, 1977: 49-56). Los procesos informativos y comunicativos tienen su base en el cuerpo y comienzan en él. En la comunicación no verbal de los cuerpos es la propia materialidad de estos (la gestualidad, la conducta física) la que puede convertirlos para otros en signos de entidad inestable e imprecisa, concretada de forma pragmática (o a la mirada pragmática de tipo forzosamente conductista) en cada momento de la información y la comunicación corporal. En este sentido, el cuerpo es el “objeto-signo” o “función-signo” (Barthes, 1970: 48) primero y más complejo: siendo sujeto, es susceptible también de ser tomado como objeto e interpretado como signo en su materialidad, sin que se definan y establezcan en él códigos definidos⁵, fluctuando entre la claridad informativa

¹ Como afirma Paul Diel: “Todas las funciones de la psique humana, conscientes, superconscientes, inconscientes y subconscientes, pueden *reducirse al deseo*. Y esto porque el deseo humano es una forma evolucionada del *deseo biológico elemental* que anima a toda la vida (de insatisfacción fundamental que caracteriza todas las formas de vida)” (1976: 24). Isabel Bono transmite con acierto la fuerza arrasadora de esta pulsión en *Después*: “El deseo no mueve montañas / sólo las convierte en arena”.

² Susan Sontag subraya el hecho de que en el ámbito erótico “Toda la acción se concibe como un conjunto de *intercambios sexuales*” (1967: 26).

³ “El cuerpo —escribe con acierto Querol Sanz— constituye el límite entre el yo y los otros; es frontera permeable y en él se resuelve nuestra identidad íntima tanto como la social” (2018: 134).

⁴ La distinción entre literatura erótica y pornográfica (y también la imprecisa “obscena”) no tiene límites claros y, con mucha frecuencia, estriba en la mayor o menor reducción del cuerpo a carne y en matices o grados de mayor o menor presencia de la representación del acto sexual y, dentro de él, de la mayor o menor demora descriptiva y de la presencia e importancia dada a la genitalidad (Giachetti, 1976; Almansi, 1977; Lawrence y Miller, 1977; Alexandrian, 1990, o, entre otros muchos, Sánchez García, 2020).

⁵ En *La piel*, Sergio del Molino expresa con acierto esta condición: “Los padres dan besos cuneiformes, de significado indescifrable para los arqueólogos de nosotros mismos que seremos después. Los amantes dejan escrituras mucho más sofisticadas, aunque no siempre alfabéticas. Los primeros besos y las primeras desnudeces son jeroglíficos e ideogramas. Más tarde vienen palabras sueltas, sintagmas sin verbo emborronados por una saliva mal untada. Antes de alcanzar la mayoría de edad ya nos habrán escrito algún párrafo entero con cierto sentido y un puñado de poemas que nos avergonzarán, pero no sabremos borrar. A los veinte nos escribirán varios cuentos, hasta que llegue ese amante con vocación de cónyuge, cuyos

de algunos de sus rasgos y la ambigüedad de otros, sujetos todos ellos al proceso de interpretación y, en él, al intérprete y la circunstancia comunicativa. El ser humano en su totalidad (no solo su lenguaje verbal) entra en el proceso de la semiósis donde adquiere la condición de significante con la consistencia que señala Lacan en el juego vital entre lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario; recuerda Peraldi, a este respecto, cómo para Lacan lo Real es “lo irrepresentable”, “lo no simbolizado”, “el lugar de la Cosa” (1987: 33).

Es muy apropiada para nuestros propósitos de indagación semiótica en el erotismo la convicción de Charles Morris de que “una ciencia de los signos puede desarrollarse con el máximo provecho sobre una base biológica, y específicamente dentro del marco de una ciencia de la conducta” (Morris, 1962: 8-9). En este sentido, el placer sensorial, como bien apunta Lotman, se produce, en términos semióticos, “por la obtención de información a partir de material no sistémico” (1982: 80). La emisión de señales, de indicios (*índices*, en la tipología sémica de Peirce) del cuerpo de forma involuntaria sitúa el estudio de la información y la comunicación corporal en el terreno antimentalista señalado por Morris, donde la fuente informativa es un “estímulo” y no una entidad consciente (1962: 25), lo que da cabida a la sensualidad y el erotismo emanados de los cuerpos de forma involuntaria.

En este sentido, la actividad erótica, manifestación particular del cuerpo deseante-deseado, entra de lleno en la esfera del juego o, mejor, como dice Schiller, del “impulso lúdico” (Schiller, 1987: 107-111; Hjelmslev, 1971: 154-155; Peirce, 1987: 137), donde el impulso biológico y la actuación instintiva se sutilizan o *espiritualizan* (en mayor o menor grado) en prácticas de seducción erótica establecidas por la cultura y, de algún modo, ritualizadas (Baudrillard, 1979; Barthes, 1980). En la actividad erótica, junto a lo instintivo también puede haber reflexión y cálculo y recurso a lo establecido⁶ y aprendido, por lo que tales prácticas se sitúan semióticamente en un terreno fluctuante entre “el símbolo y el ritual” (como señala Lotman, en Lozano, 1979: 22), entre la arbitrariedad relativa de los contenidos y la conformación establecida y codificada, y también en una zona imprecisa entre lo natural y lo cultural, propia, por tanto, de una semiótica de la cultura y de la naturaleza al mismo tiempo. A este respecto, es curioso y hasta llamativo cómo en un buen número de estas indagaciones suele llegarse hasta los límites del cuerpo (el vestido, la comida, o el cuerpo que actúa en el teatro) pero hay resistencia a rebasarlos, a pesar de que uno de los antecedentes de la semiótica puede encontrarse muy tempranamente en el estudio de los síntomas de la enfermedad en la Grecia clásica (Yllera, 1986: 104): se evita pensar en el cuerpo en su dimensión más material y, en particular, en su dimensión sexual, cuando la base de estas reflexiones habría que

besos serán de tipómetro y linotipia, componiendo en la piel una novela rusa con portada al óleo de una mujer a punto de tirarse bajo las ruedas de una locomotora” (del Molino, 2020: 108).

⁶ Como señala Foucault (sobre las apreciaciones de Freud en *Tótem y Tabú*): “Si se admite que la prohibición del incesto es el umbral de toda cultura, entonces la sexualidad se encuentra desde el fondo de los tiempos colocada bajo el signo de la ley y el derecho” (Foucault, 1984: 134). Bataille, por su parte, abundará en la relación entre Prohibición y Transgresión y las consecuencias de que de ella se derivan (Bataille, 2000).

encontrarla por abajo, por la materialidad (Aristóteles, 1983: 176), cerca de la zoosemiótica (Sebeok, 1972), en el umbral inferior de la semiótica, entre estímulos, señales y signos (Eco, 1977: 49-56) y abrirse después a unas semióticas olfativas, táctiles, del gusto, del gesto y el movimiento y de los indicios naturales (Eco, 1973: 33).

Al tratarse de textos literarios, estos relatos comportan una doble modelización en la que los códigos de actuación de la vida se ven subsumidos y, en muchos casos, modificados por los establecidos en la ficción que, además, se ofrece como modelo para la educación erótica de los individuos por su posibilidad universalizadora (Lotman, 1982: 20, 304 y 348). A pesar de que la narrativa erótica tiende al tópico y al estereotipo, la mayor parte de los relatos que nos sirven de referencia se esfuerzan por evitar estas andaderas y buscan alguna originalidad.

Buena parte de estos relatos sobre los que reflexionamos están escritos y protagonizados por mujeres, con lo que ello implica de aportación de su mirada sobre su propio cuerpo, su voluntad y su sensibilidad, problematizando la concepción heteropatriarcal tradicional que subordinó y cosificó esos cuerpos, anuló sus voluntades y despreció sus sentimientos (y persevera en esta actitud). Algunas de estas escritoras destacan algo cada vez más evidente: que el cuerpo femenino es visto por el varón como un campo de batalla (Cartoni y Duée, 2019: 11) al que empuja a la mujer, que se ve obligada a plantearse, incluso, si es dueña de su propio cuerpo⁷ y, con él, de su pensamiento y de su voz (Miguel, 2021).

2. LA VISIBILIDAD DE LO ERÓTICO

El éxito clamoroso de la tetralogía narrativa de E. L. James *Fifty shades of Grey* en la segunda década del siglo XXI ha producido, entre otros efectos, el de conceder una mayor visibilidad al género erótico, habitualmente conminado a usar de la discreción, cuando no obligado a la marginalidad o a mezclarse (o disfrazarse) con la novela llamada *romántica*. En esta situación, el relato breve erótico español actual constituye un ámbito peculiar y atractivo para reflexionar sobre el cuerpo, sobre las relaciones entre el erotismo y la literatura y, más en particular, sobre cómo la insatisfacción sexual se convierte en síntoma de un malestar existencial que, aunque impreciso y difuso⁸, es palpable.

El instinto, la atracción, el deseo, la búsqueda del placer, la sensualidad, la seducción, el erotismo, la sexualidad (y, en ocasiones, incluso el amor), que aparecen como componentes más o menos importantes y manifiestos en gran parte de obras literarias

⁷ Como escribe en un poema Carmen Ollé: “Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas / son frustraciones derivadas del dolor de un cuerpo fetiche”.

⁸ No hay en estos relatos manifestaciones explícitas que, de algún modo, verbalicen el malestar existencial, como ocurre tempranamente en poemas de Baudelaire (como “A una carroña” o los de la serie de “Spleen”), en *Un viaje de novios*, de Emilia Pardo Bazán (“El dolor es la ley universal”; 1971: 140); o en *El cielo protector*, de Paul Bowles (“tú sólo eres tu propio yo desesperadamente aislado”, “Le preguntó [Kit], bromeando: —¿Cuál es la unidad de cambio de este mundo tuyo tan diferente? Port no vaciló. —La lágrima”; 1991:105 y 181).

(como en la vida), se convierten en centrales y, en algunos casos, en exclusivos en los relatos denominados *eróticos* que, por ello, adquieren una condición peculiar (peligrosa, transgresora, turbadora y excitante) y una acogida individual y social polémica y variada. En la introducción a *Histoire d'O*, firmada por Pauline Réage, Jean Paulhan (quizá su verdadero autor) alude a la condición “peligrosa” que tienen los textos eróticos, pero se pregunta si esa calificación no es imprudente, ya que “Parecen hechos para instarnos a leerlos y exponernos al peligro” (1998: 10), mientras nos sentimos medianamente valientes; el riesgo es un acicate, una tentación. En efecto, el verdadero peligro de estos textos estriba no en el riesgo de que el lector o lectora se vean afectados por ellos moral o afectivamente sino en que sean animados a transgredir el tabú, a nombrar lo innombrable y a practicar lo silenciado. Como señala, al respecto, Georges Bataille: “El espíritu humano está expuesto a los requerimientos más sorprendentes. Constantemente se da miedo a sí mismo. Sus movimientos eróticos le aterrorizan” (2000: 11), mientras que Susan Sontag termina su artículo sobre “La imaginación pornográfica” advirtiéndole que “todas las formas de verdad son sospechosas y peligrosas” (1967: 32) y Virginia Despentes afirma que las mujeres “estamos formateadas para evitar entrar en contacto con nuestro propio lado salvaje. [...] Nuestras sexualidades nos ponen en peligro, reconocerlas es quizás experimentarlas y toda experiencia sexual para una mujer conduce a su exclusión del grupo” (2009: 88).

3. LA NOVELA ROMÁNTICO-ERÓTICA ACTUAL

Cada época histórica ha codificado una forma literaria de la relación amorosa y erótica⁹. En la actualidad, el erotismo y la pornografía tienen un peso específico importante en el relato literario de las relaciones afectivas, tanto en la literatura de consumo *romántica* o *erótica* como en la literatura que sale del estereotipo y del superventas e indaga en este ámbito de la condición humana, con una mirada muchas veces marcada por el existencialismo.

En la actualidad, la novela erótica de consumo aborda las relaciones sentimentales y eróticas desde un esquema simplificador en el que las dificultades de unión de los amantes, por complejas que sean, tendrán que dejar paso a la satisfacción y la felicidad plenas e indefinidas (esquema que se remonta a las novelas alejandrinas de Caritón de Afrodisia, Aquiles Tacio o Longo). Vienen a ser como fantasías diurnas del autor (muchas veces, autora), propuestas al lector (muchas veces, lectora) para avivar su deseo sexual. Muchas de las novelas *eróticas* de la actualidad no son más que novelas *románticas*, en el sentido de novelas *rosa*, novelitas sentimentales bien trufadas con escenas eróticas. Pero en ellas lo erótico está subordinado a lo sentimental, aunque la cantidad de la descripción erótica pueda disimularlo. Es esa prevalencia de los sentimientos, del amor,

⁹ En lo relativo, en particular, a la expresión del deseo femenino a lo largo de la historia literaria, es muy interesante y revelador el conjunto de ensayos recogidos en Curbet Soler (2014); más ceñida a la actualidad, Luna Miguel ofrece en *Caliente* (2021) una mirada crítica consistente y atractiva.

lo que hace que estos libros consigan una visibilidad social, aceptación y hasta éxito que otros relatos más problemáticos tienen vedados. La etiqueta de *porno light para amas de casa* o *para mamás*, adjudicada a la serie de *50 sombras de Grey*, se ajusta bastante bien a muchos otros relatos de esa índole, entre los que no escasean los de autoras españolas como Megan Maxwell (*Pídeme lo que quieras o déjame*), Noelia Amarillo (*Falsas apariencias*) o Sheyla Drymon (*Belleza Oscura*). Estas novelas todavía dan cabida a grandes amores y grandes pasiones para incluir tórridos episodios sexuales. Poco importa que, a pesar de la condición de las autoras y de su conciencia alerta para evitar el machismo, para no hacer inferiores a sus protagonistas femeninas frente a los varones, estos relatos propongan un modelo de hombre superior a la mujer: ellos son los que tienen el dinero y el poder, y son admirados y deseados por ellas, y a ellos se entregan ellas de cuerpo entero porque antes ya lo han hecho en alma.

4. REFERENTES DEL RELATO ERÓTICO Y PRESENCIA DE LO ERÓTICO EN LA CULTURA ESPAÑOLA ACTUAL

La idealización y simplificación de las relaciones, sentimientos y sexualidad de estos relatos desaparece de otros en los que la experiencia humana se hace más compleja y se aparta de la trama y situaciones confeccionadas para excitar el deseo y solicitar la empatía sentimental más inmediata y simple, incluso en los que ofrecen una visión amable y gozosa de la sexualidad como el de Stephen Vizinczey, *En brazos de la mujer madura* (1966).

Más alejados, aún, de la novela *romántico-erótica* se encuentran los referentes literarios de mayor interés de la novela erótica del siglo XX (y todavía en los principios del XXI) que son, en realidad, aquellos con los que, presumiblemente, conectan los relatos eróticos españoles que nos ocupan. Los más relevantes de entre esos textos de referencia son *Delta de Venus*, de Anaïs Nin (1903) *El amante de lady Chatterley*, de D. H. Lawrence (1928), *Trópico de cáncer*, de Henry Miller (1934) y la obra de Charles Bukowsky (1920).

Es conocida la anécdota del origen de *Delta de Venus*. Se trata de un conjunto de relatos eróticos escritos por Anaïs Nin para un viejo que los pagaba a un dólar la página. De creer a la autora, su intención inicial fue la de escribir relatos eróticos en los que la sexualidad se amasara con sentimientos y estados de ánimo, pero su comprador la habría conminado a reducirse a la sexualidad en sentido pornográfico. La autora lamentó lo que consideraba una forma pobre de entender el sexo (“gestos desprovistos de emociones”) pero habría acatado esa orden, lo que hizo que no sintiera como completamente suyos esos relatos. Al acceder, por fin, a publicarlos, manifestó que, a pesar de esa imposición, sí que había conseguido incorporar en ellos algo de su visión femenina del erotismo y de la sexualidad, distinta a la de los varones, cuyo punto de vista era prácticamente exclusivo hasta el momento. La esencia de esta concepción, como he dicho, estriba en vincular el erotismo y la sexualidad con los sentimientos. La sexualidad que Henry Miller presenta

en *Trópico de cáncer* y *Trópico de capricornio*, se le hace a la autora brutal, dura, obsesiva, reducida a la cópula, sin que medie el afecto, como una respuesta casi animal a la angustia. Por el contrario, Anaïs Nin, encontró en D. H. Lawrence un autor de sensibilidad atractiva en el tratamiento de estos asuntos. La autora consideraba que la sexualidad femenina seguía siendo un misterio por explorar y que no valían las aportaciones masculinas sobre ella, por ignorantes de su especificidad: ya manifestó la esposa de James Joyce, en relación al erotismo del monólogo de Molly Bloom, que su marido no sabía nada de la sensualidad de las mujeres.

La aportación femenina de la autora al relato erótico tiene mucho que ver con la mirada desde la que se cuenta. En sus relatos el punto de vista es femenino, es el de una mujer que siente como mujer, que toma conciencia de su cuerpo y afronta su sexualidad en consecuencia. Se hace hincapié en el deseo de ser cortejada (“cortejada con un lenguaje misterioso”, como la protagonista de “Mathilde”; 1983: 18), en la importancia de las caricias lentas, sabias (aunque, en ocasiones, se trueca por el deseo del asalto brusco, salvaje, animal), en los distintos grados de suavidad de la piel, los olores corporales, los sonidos sexuales, el erotismo de la voz, la descripción del placer desde la sensibilidad femenina (“Experimenté el placer de sentirme abierta”, 1983: 48), y la sensibilidad de la vagina (los músculos que se contraen, 1983: 52, la palpitación de las entrañas y el calor, 1983: 92), que especifica mejor en los pocos fragmentos de su *Diario* de los que no se censuró lo erótico (“Todo el misterio del placer, en el cuerpo de una mujer se debe a la intensidad de su pulso justo antes del orgasmo”, 1987: 336).

El muestrario de motivos eróticos de sus relatos es amplio y desinhibido, sin que queden fuera de él la sodomía, la masturbación, la pedofilia, el incesto (tema que le fue próximo), la homosexualidad, los tríos, las orgías o la necrofilia (de hecho “Pierre” es uno de sus relatos más interesantes y turbadores). Nin da importancia a los lugares y el ambiente en la configuración del deseo: el *boudoir* de Mathilde, los fumaderos de opio, la habitación sin ventanas de “Marcel”, las alfombras, los tapices, los perfumes...

Aunque desde perspectivas actuales pueda reprocharse a Lawrence el punto de vista masculino sobre la sexualidad femenina, no cabe duda de que *El amante de Lady Chatterley* aportaba una novedad escandalosa frente a la moral victoriana imperante en el momento de su aparición¹⁰. El relato de la relación sexual y afectiva de Lady Chatterley y el guardabosques de su marido trata, en el fondo, de la importancia esencial del cuerpo, de la sensualidad, del erotismo, del deseo, de la seducción, del sexo, del *amor físico*, considerado como expresión de la vitalidad y de la pujanza de la vida, frente a la desvitalización de la humanidad en los tiempos modernos, pervertida por su dependencia del dinero, y frente a las constricciones y tabúes personales y sociales. Lo que Connie encuentra en Mellors, el guardabosques, es la franqueza sexual de “un hombre sin miedo

¹⁰ Como señala Didac Pujol, todo ello contribuyó a un cambio con respecto al siglo XIX: “se pasó de la represión victoriana de la sexualidad a la tolerancia y a la liberación del cuerpo, y ello fue posible gracias a la ‘explosión discursiva’ (por usar un término de Michel Foucault) que se da en autores como Lawrence o Joyce: en sus obras el cuerpo, el deseo y el placer sexual son focos importantes, cuando no núcleos fundamentales e imprescindibles” (2014: 541).

y sin pudor” (1985: 261), capaz de “proporcionarle un placer exquisito y sensación de libertad y de vida” y, más aún, de liberar en ella “su cálido y natural caudal de sexualidad” (1985: 279) y de hacerle alcanzar su “identidad sexual” (1985: 260). Es notable la claridad y el descaro con que se aborda en esta novela lo sexual y se explicita, tanto cuando se relatan actos sexuales como cuando los personajes hablan sobre ello.

Lo que caracteriza a Miller, por su parte, es la omnipresencia casi excluyente, la importancia (“obsesiva”, dirá Anaïs Nin; “machista”, dirá con disgusto y desprecio Kate Millet), que da al sexo en su relato, separándolo de afectos *nobles* y *ennoblecedores*, como el amor, la amistad o la ternura. La forma de relatarlo, además, es buscadamente directa, impúdica, indecente (y claramente hiperbólica), lo que acentúa la sensación de obscenidad y procacidad, máxime si se contrasta con la forma elusiva o embellecedora de la mayor parte de narradores de este tipo de pasajes. Miller, de hecho, realiza en *Trópico de cáncer* una apología de la literatura erótica como vía para reflexionar y profundizar en lo sexual (1978: 213).

En esta misma línea, Bukowski sitúa el sexo en el centro de la vida, de una forma tan obsesiva que puede llegar a borrar cualquier contacto con el sentimiento y a anular cualquier otra faceta de la vida¹¹. *Mujeres* (1978), por ejemplo, es una sarta ininterrumpida, de relaciones de su *alter ego* Henry Chinaski (“viejo indecente”) con mujeres de todo tipo, a las que desea y trata de “follar” nada más verlas, en una actividad frenética que parece ser un lenitivo contra la angustia o una venganza por carencias pasadas. El amor, en consecuencia, es un sentimiento vitando, algo que “está bien para aquellos que pueden soportar una sobrecarga psíquica. Es como tratar de llevar sobre tus espaldas un cubo lleno de basura a través de una enorme riada de orina” (2009: 195). Las descripciones de los actos sexuales en sus obras son numerosas y tienden a relatar los hechos de forma cruda, sin contemplaciones y sin demorarse, como quien escribe sobre fisiología, anatomía, ginecología o urología, o realiza un informe sobre el apareamiento animal.

En el ámbito español es, sin duda, la novela de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (1989) la obra erótica más famosa y conocida y la que, presumiblemente, ha podido actuar en mayor medida de referente para muchos escritores y escritoras en las últimas décadas. La historia trata de una relación sexual y afectiva larga y apasionada entre un hombre y una mujer, con lo que ello implica de esfuerzo de los protagonistas para no dejar languidecer su deseo.

El valor y alcance de esta novela son debatibles. A pesar de las apreciaciones encomiásticas de estudiosos como Mendicutti sobre emociones nobles¹² o Valls sobre un nuevo modelo de mujer (2000: 6), no alcanzo a captar cuál pueda ser —si la hay— la idea o finalidad subyacente a este relato, más allá (que no es poco) de la peripecia de unas

¹¹ Como dice con acierto la protagonista de *El funeral de Lolita*, de Luna Miguel: “En los libros de Charles Bukowski, los chicos hacen pajas hasta a los perros” (2018: 117).

¹² Eduardo Mendicutti considera su “erotismo descarnado y minucioso del sexo explícito como fuente de conocimiento y vehículo de emociones de la mayor nobleza” (2001: 5).

situaciones sexuales desplegadas a manera de catálogo y descritas con pormenor (y pluma eficaz). Lo que admite menos discusión respecto a *Las edades de Lulú* es el efecto de visibilidad y, hasta cierto punto, de normalidad que esta novela produjo en el género erótico en una España que se abría a las libertades tras la represión de la dictadura de Franco y de la Iglesia católica. Después de que el género erótico hubiera llevado una vida endeble y clandestina (Valls, 1991; Cabello García, 2004), vino a producirse una especie de eclosión del relato erótico (y de las revistas, novelas *de quiosco* y el cine del denominado *destape*) que en buena medida tenía cualidades de sarampión. De esas fechas hasta la actualidad, la situación de la literatura erótica en España se ha *normalizado*, en el sentido de adquirir una presencia más o menos desinhibida tanto entre los lectores como en las editoriales, aunque sigan siendo contadas las figuras literarias que cultivan el género como tal (Cela, Umbral, Luis Goytisolo o Vargas Llosa).

5. EL RELATO BREVE ERÓTICO ESPAÑOL ACTUAL

5.1. El relato breve como ámbito de acogida de lo erótico

En esta situación social y editorial, el relato breve viene siendo en las últimas décadas un claro lugar de acogida de lo erótico en la *alta cultura* de nuestro país, a la que no ha sido ajena la labor del premio y las publicaciones de *La sonrisa vertical* de la editorial Tusquets promovida por Luis García Berlanga (Martínez López, 2006). Textos relevantes de la colección son *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad (1986) y *Alevosías*, de Ana Rosetti (1991) o *Cuentos eróticos de navidad* (1999) y *Cuentos eróticos de verano* (2002), con relatos de autores habituados a este tipo de narraciones (Ana Rosetti, Mercedes Abad, José María Álvarez, Luis Antonio de Villena) y otros que entran en el género por encargo (Aramburu, Bonilla o Martín). Por citar otros textos, Grijalbo publicó en 1989 *Cuentos eróticos* con firmas de autores prestigiosos como Díaz Más, Ferrero, Gándara, García Hortelano o Muñoz Molina y, viniéndonos más cerca en el tiempo, e-Litterae ha publicado los volúmenes colectivos *Cuentos eróticos escritos por hombres* y *Cuentos eróticos escritos por mujeres* (ambos de 2014). Del 2014 hasta la actualidad se viene convocando el Premio de literatura erótica escrita por mujeres *Válgame Dios* con algunos de los textos más conseguidos en este género, como “Un paraíso después del paraíso” de Laura M. Lozano. Es reseñable, no obstante, que las antologías de relato breve actual de temática general siguen siendo refractarias a incluir textos explícitamente eróticos en sus selecciones.

Como modalidad narrativa específica (y especializada), el relato breve erótico ofrece a editoriales, autores y lectores un formato muy distinto al de la novela, donde la brevedad anima a mostrar fragmentos de vida o situaciones que pretenden ser altamente significativos, cuyo tono y la visión que transmiten de las relaciones afectivo-sexuales, son muy representativas de la concepción actual de la vida y la sexualidad y, al mismo

tiempo, de la intertextualidad literaria, de la relación con otros relatos (breves o no) eróticos y no eróticos.

5.2. Una concepción existencialista del erotismo

Señalaba más arriba cómo la actividad erótica presenta componentes propios de lo pulsional irreflexivo junto con otros propios de la previsión y el cálculo, elementos irreductibles a códigos y otros propios del ritual y, como tales, aptos para el aprendizaje y transmisibles, entre otros, por la literatura. No cabe duda de que esta (y después el cine) han contribuido a crear modelos de concepción y comportamiento erótico incorporados al imaginario colectivo. Pero no es menos cierta y anterior —como propone Susana Fortes— la influencia contraria (y complementaria), el hecho de que: “Abordar el tema del erotismo en la literatura actual implica preguntarse por el papel que juega hoy lo erótico en nuestra mente y en nuestra vida antes que en nuestra escritura” (Fortes, 2000: 21). Esta escritora hablaba, hace ya dos décadas, del “enamoramiento erótico”, propio de la actualidad, como tributo de una concepción del amor a la manera romántica, como pasión arrebatadora y arrasadora, aunque:

con las modificaciones impuestas por las turbulencias propias de nuestra época: la publicidad, los cambios en la estructura familiar, el SIDA, las exigencias de una industria comercializada, internet, la muerte de las ilusiones. Todos estos elementos confieren al amor erótico una dimensión nueva, otorgándole por un lado un papel redentorista y, por otro, efímero al dotar esta pulsión de la fugacidad propia de la sociedad de consumo donde todo tiene fecha de caducidad y donde tal vez sólo los amores con vocación de convertirse en costumbre perduran. Al mismo tiempo esta clase de emoción se ha masificado en el mundo de hoy, ha dejado de ser el reducto de unos seres privilegiados o desgraciados, designados caprichosamente por el destino como en otras épocas para estar al alcance de cualquiera: la vecina de al lado, el alumno de instituto, el padre de nuestra mejor amiga (Fortes, 2000: 22).

El diagnóstico de Fortes es certero y el relato erótico español actual lo corrobora. “A la deriva” es el título de un relato de Josan Hatero (2002) que cuenta cómo un hombre casado que viaja en un barco hace el amor a una joven que termina cayendo al mar por la borda. El hombre vuelve a su camarote y llora junto a su esposa acostada. Tanto el título como el contenido pueden servir muy bien para representar la concepción vital y erótica predominante en el relato erótico español actual: inmediatez del deseo, incomunicabilidad emotiva y sexualidad teñida de tristeza.

Uno de los libros de relatos más representativos de la narrativa erótica española de las últimas décadas es el de Mercedes Abad *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986, VIII Premio *La sonrisa vertical*); de sus diez relatos, solo uno es gozoso, sin reparos: “Pincho moruno”, título que remite al que ve la narradora que sir Adolph se hace con higos ensartados en el pene, lo que desencadena otras actividades eróticas. Otra de las referencias más conocidas del relato erótico español es el libro *Alevosías* de Ana Rossetti

(1991, XIII Premio *La sonrisa vertical*). También aquí, solo uno de sus nueve relatos presenta una visión gozosa de la sexualidad: “Del diablo y sus hazañas”, en el que Bubi, un niño, cuenta tres experiencias sexuales (con su prima a la que acaricia, consigo mismo y con su primo al que hace una felación “para sacarle el diablo del cuerpo”). En los relatos del Premio de literatura erótica escrita por mujeres *Válgame Dios* vienen a equilibrarse las actitudes. El relato ganador de la última edición titulado “Manhattan”, de María Zabay, relata una experiencia erótica muy placentera de una muchacha con un hombre de posición social superior pero que, a la postre, resulta ser solo una fantasía.

5.3. Un erotismo amenazado por la insatisfacción pero no desactivado

En efecto, frente a la concepción de lo erótico como celebración gozosa de la vida¹³, el erotismo y la sexualidad aparecen, en la mayor parte de estos relatos, amenazados por la muerte, la soledad y la incomunicación, la exclusión, la angustia, la decepción o la frustración.

Muchos relatos eróticos contemporáneos vinculan el erotismo con la muerte, en la enésima (y atractiva) revisitación del enlace entre Eros y Tánatos, como en “El pequeño Courbet” de Carolina Fernández, donde el placer máximo culmina en el ahogamiento del amante contra el sexo de la mujer con la que goza. Algunos otros tratan de la pasión obsesiva y psicopática que transforma el deseo en violencia posesiva y destructiva y en muerte, como sucede en “Variaciones sobre el montaje de una mujer articulada”, de Care Santos, donde el narrador, que se declara fetichista, cuenta a su amor cómo le excitaban las muñecas usadas de su hermana y cómo, ya adulto, se compró una de tamaño natural, de látex, cuya perfección lo desagradó, por lo que la torturó, como va a hacer ahora con ella. Es en estos relatos donde mejor se plasma la incomunicación. El psicópata no puede comunicarse con su víctima porque la ha convertido en objeto y, en consecuencia —como señala Octavio Paz para los libertinos de Sade— “su goce es puro y solitario”, “su mundo es el de la incomunicación” (1973: 126).

Pero lo usual en estos relatos no son estos extremismos, sino el tratamiento de la relación erótica cotidiana que ya es, de por sí, bastante compleja.

La represión y la frustración del deseo vienen a ser los rasgos dominantes en la mayor parte de estos relatos, como sucede en la historia lésbica de Inés Mataix, “Juegos bajo el agua”, en el que unas tías severas y represivas separan a la narradora y a su amante, joven criada de la casa, despidiendo a esta última y enviando a aquella a las monjas carmelitas, o en “Las esposas”, de Juan Bonilla, donde la excitante aventura homosexual que experimenta el protagonista resulta ser un montaje dispuesto por su novia como venganza.

¹³ Subraya con acierto Paloma Andrés Ferrer las palabras de Francisco Umbral en *Retrato de un joven malvado*: “Y nos proponíamos poner mucho sexo en nuestros escritos. Quería uno dorar de erotismo sus libros, no por nada, sino porque la vida corriese por ellos” (2000: 87). Una de estas celebraciones de la vida del cuerpo es la que se canta en “Un paraíso después del paraíso”, de Laura M. Lozano, donde se fabula el nacimiento del deseo en Eva y Adán tras tomar conciencia de su atractiva desnudez por primera vez en la historia de la Humanidad.

Otra de las facetas que muestran estos relatos es la de extrañeza y desorientación ante la sexualidad, como ocurre en “Playa Monza”, de Esther García Llovet, donde se cuenta la relación sexual sorpresiva de una muchacha con el taxista que la lleva a una fiesta y cuya emisora de radio queda abierta para alguien que escucha al otro lado.

También se explora en esas páginas la complejidad tortuosa de las relaciones, como en el relato de Marta Sanz, “Decirte algo”, donde la narradora confiesa haber frustrado las expectativas eróticas de su amiga, en consonancia con un relato de Gorki en el que una muchacha tosca y salvaje rechaza y humilla a un profesor.

En varios casos, el episodio erótico es un paréntesis surgido de lo más hondo¹⁴, sentido como extraño y asombroso por el protagonista, prácticamente desligado de su realidad cotidiana, problemática, como en “El beso oculto”, de Fernando Alonso Barahona, donde el narrador cuenta la atracción que le provoca la hermosa y enigmática dueña de un *spa* a quien ve hacer el amor a una cliente y de la que no sabrá nunca más, después de que también lo seduzca a él.

También indagan algunos autores en la sexualidad como algo deseado pero amenazante, capaz de desestabilizar el precario equilibrio de quien lo experimenta, como ocurre en el relato de Pilar Adón, “Bajo la influencia de Marte”, donde su protagonista, después de un encuentro sexual inesperado con un antiguo alumno, sale de la habitación satisfecha de haber “obtenido justo lo que quería: excitación sin catástrofe” (2005: 45).

El resultado de esta concepción del erotismo en los relatos breves es, con mucha frecuencia, la insatisfacción, estado de ánimo que se convierte en importante rasgo distintivo de estos mundos ficticios, aunque, por supuesto, no es privativo de este género, sino que se da también en otros textos actuales como plasmación y consecuencia de una forma pesarosa de sentir la vida. La práctica sexual como lenitivo de la soledad y de la angustia viene siendo un componente importante en muchas novelas actuales exitosas¹⁵, con tratamientos literarios que van desde la caricatura del exceso (Jonathan Franzen, *Las correcciones*¹⁶) a la falta de apasionamiento, casi la ataraxia¹⁷ (Lorenzo Silva, *Los cuerpos extraños*¹⁸), pasando por la vivencia más o menos dolorosa y disgustada de la

¹⁴ Es lo que expresa la narradora protagonista de “Nadando entre tortugas”, de M.^a Pilar Doñate: “Tras el acto no hubo caricias ni abrazos, nos comportamos como dos animales que simplemente sintieron una atracción, unidos solo el momento que precisamos para desprendernos de la necesidad de copular” (2019: 100).

¹⁵ Como lo fue, por supuesto, en el pasado, más o menos cercano (Altisent, 1989 y Encinar, 1990).

¹⁶ “Teniendo en cuenta que la última vez que [Chip] había visto a Julia, seis días atrás [ella acaba de dejarlo], ella se había quejado, muy en concreto, de que él *siempre* quisiera quedarse en casa y comer pasta y pasarse el día dándole besos y copulando (llegó a decir que a veces tenía la impresión de que Chip utilizaba el sexo como una especie de medicina y que lo único que le impedía no seguir adelante y automedicarse, metiéndose crack o heroína, era que el sexo le salía gratis)” (2001: 44).

¹⁷ “Libertinajes sabáticos” es una notable excepción a esta práctica, ya que ofrece una visión extrañada y grotesca de esos libertinajes que los desautomatiza de forma muy atractiva.

¹⁸ “Desde entonces, poco más o menos, teníamos algo parecido a una relación. Consistía en que yo me dejaba caer de vez en cuando, si a ella le venía bien, y que otras veces, menos, ella me llamaba y si yo no estaba por ahí olfateando el rastro de algún homicida se venía a mi humilde madriguera y desconectábamos un poco de nuestras respectivas soledades. No era demasiado romántico, pero resultaba conveniente,

sexualidad (Rafael Chirbes, *En la orilla*¹⁹ o Elena Medel, *Las maravillas*²⁰). Como sucede en estas novelas, la insatisfacción vital es un rasgo clave en el relato breve español actual y es el sentimiento que impregna algunos de los más interesantes de entre ellos, con afectación o no al dominio de lo erótico²¹.

A pesar de lo dicho, hay que constatar que esta insatisfacción y todas las constricciones que afectan al deseo sexual en estos relatos no llegan a desactivar una de sus finalidades más claras, la excitación sexual del lector o lectora. Hay que recordar que, en su mayor parte, estos relatos no han sido concebidos como productos pensados para provocar, de forma descarada, una estimulación sexual por la descripción fisiológica de actos sexuales (no son relatos pornográficos), sino como hechos estéticos capaces de comportar una visión de la vida de alguna complejidad vinculada con lo erótico (o viceversa). Es por ello por lo que, en principio, el efecto de excitación podría quedar afectado, rebajado o diluido. Y, sin embargo, como relatos eróticos que son (pensados como tales), buena parte de ellos incluyen descripciones de situaciones, gestos, cuerpos y actos sexuales que muestran autonomía funcional, al margen del placer o sufrimiento, de la felicidad o el dolor de los personajes y de si el final es insatisfactorio; por esto, son (pueden ser²²) sensuales y excitantes para el lector, como, por otra parte, se viene viendo desde *El asno de oro* o *Justine o los infortunios de la virtud*. Es el “uso libre” de estos textos tomados como “estímulos imaginativos” por el lector o lectora (Eco, 1987: 85-86) el que, por la fuerza de lo erótico, se impone a cualquier otro componente o finalidad buscada por el autor o autora.

En cuanto a la técnica de escritura, también hay una disociación interesante en estos relatos eróticos. El tono y la forma de contar de la mayor parte se compadece bien con su atmósfera triste y se narran con seriedad pesarosa, bien desde una primera persona confidente, bien desde una impersonalidad cuya mirada sobre los hechos es neutra o fría.

apaciguador y, sobre todo, restituía por un instante nuestra fe en el género humano, algo que los dos, por razones semejantes, necesitábamos” (2014: 41).

¹⁹ “Pero en el fondo él [mi padre] y yo idénticos. El mismo pesimismo. La misma idea de que no hay un hombre que no sea un malcosido saco de porquería. Yo creo que esa idea es la que convierte en más profundas mis depresiones postcoito: la sensación de que es la suciedad lo que me atrae: haber manoseado alguno de esos sacos podridos, haber desaguado parte de mi suciedad en él” (2014: 134-135).

²⁰ “En las películas contemplaba las escenas de sexo con distancia científica, por enterarse de lo que sucedía, y ni una sola noche intentó masturbarse. No le interesaba el placer o, al menos, no le interesaba el placer que proporcionaba el cuerpo” (2020: 142).

²¹ Hablo de relatos como, por ejemplo, “Historia de fantasmas”, de Gonzalo Calcedo, “El rey de bastos” y “Foto de familia”, de Ignacio Martínez de Pisón, “La ruleta rusa”, de Juan Bonilla, “Naturaleza muerta”, de Cristina Cerrada, “El país de las muñecas”, de Félix J. Palma, “Medusas”, de Ismael Martínez Biurrun, “No me digan que no”, de Antonio Álamo, “Nunca llores delante del carpintero”, de Ray Loriga, “El hombre que respondía a los correos basura”, de Eloy M. Cibrián o “Miedo”, de Óscar Esquivias.

²² No se me escapa que en materia de erotismo y deseo las modalidades de excitación y placer son tan variadas como los caracteres, la sensualidad y la sexualidad de las personas que los experimentan. Como bien advierte Rousseau en un pasaje de sus *Confesiones*: “Quienes esto lean [las horas que pasa a solas con dos hermosas muchachas en gran libertad] no dejarán de reírse de mis aventuras galantes, observando que, tras muchos preliminares, las más avanzadas terminaban con un beso en la mano. No os engañéis, lectores míos, tal vez haya gozado más en mis amores rematándolos con esa mano besada de lo que nunca habéis gozado en los vuestros empujándolos cuando menos por ahí” (Rousseau, 1997: 196-197).

Pero en algunos pocos relatos asoman el humor y la ironía como forma de desdramatizar y restar trascendencia a lo sexual, de aligerarlo y aproximarlos a lo lúdico. El humor tiende a ser *negro*, vinculado a la muerte²³, mientras que la ironía es risueña y transmite relajación y contento a las historias²⁴.

5.4. *Omnia animalia tristia ante et post coitum*

Una mirada semiótica sobre la insatisfacción en el relato erótico español actual pone de relieve la paradoja de la incomunicación allí donde podría pensarse que mayor habría de ser la comunicación. Hay fusión física entre los cuerpos, pero, a pesar de ella, cada individuo se mantiene encapsulado en sí mismo, sin transitividad ni reciprocidad.

Las tramas más habituales de estos relatos plantean relaciones dominadas por la inmediatez del deseo entre desconocidos, y una fusión breve y efímera en la que no cabe la comunicación emotiva ni tampoco la satisfacción individual gozosa porque se trata de un erotismo del que se adueñan la soledad, la exclusión y la angustia, y que suele acabar dejando un poso de decepción o frustración en los participantes.

El fracaso afectivo no se produce en estos casos por una descodificación errada de los indicios o señales de los cuerpos ni tampoco por una actividad sexual insatisfactoria en sí misma sino porque la tristeza, la desorientación o la angustia existencial que se acarrean al encuentro sexual permanecen intactas en él y hasta potenciadas tras él.

Son pocos (por suerte) los relatos de este tipo protagonizados por un psicópata o un individuo obsesionado por el cuerpo de otro. Son algunos más aquellos, actuales, pero como propios de tiempos pasados, en los que el deseo se reprime y frustra por parte de quienes ejercen algún tipo de poder y asocian el deseo erótico y el acto sexual con la suciedad, el pecado y la debilidad moral. Los relatos más acordes con la vivencia actual de la sexualidad cuentan historias de extrañeza y desorientación ante otros cuerpos y los deseos propios, hablan de experiencias eróticas complicadas hasta lo tortuoso o como algo deseado, pero, al mismo tiempo, amenazador por el peligro de desestabilización que entraña para quien lo experimenta. Y, sin embargo, a pesar de estas condiciones, lo erótico no pierde su cualidad excitante en estas historias como prueba de su autonomía funcional en el relato y, en otro sentido, el humor y la ironía vienen a descargarlo de trascendencia ominosa y a devolverlo a la esfera del juego en algunos relatos. Una suerte, sin duda, para lectores y lectoras.

²³ Como la que sobreviene en dos relatos de Mercedes Abad en *Ligeros libertinajes sabáticos*: la primera, por el estallido del corcho de una botella de champán con la que una mujer se masturba (“Malos tiempos para el absurdo o Las delicias de Onán”); la segunda, por la asfixia de un hombre bajo las nalgas de una mujer gordísima (“Pascualino y los globos”).

²⁴ Como en “Del diablo y sus hazañas”, de Ana Rossetti, o en “La discreta pecadora o Ejemplo de doncellas recogidas”, de Paloma Díaz Mas o en “El sabor”, donde Felipe Benítez Reyes parodia los relatos orientales con una historia en la que un talabartero oriental lleva a cabo un periplo en busca de un sexo femenino con sabor a breva del que quedó prendado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

- ABAD, M. (1986). *Ligeros libertinajes sabáticos* (VIII Premio *La sonrisa vertical*). Barcelona: Tusquets.
- ABAD, M. ET AL. (1999). *Cuentos eróticos de Navidad*. Barcelona: Tusquets.
- ABREU, J. ET AL. (2006). *Cuentos eróticos de verano*. Barcelona: Tusquets.
- ADÓN, P. ET AL. (2005). *Todo un placer. Antología de relatos eróticos femeninos*, E. Medel (selección y pról.). Zaragoza: Berenice.
- ALONSO BARAHONA, F. (2010). "El beso oculto". En *Relatos eróticos escritos por hombres*, R. G. Weisskirch et al., 53-65. Barcelona: e-litterae.
- BONILLA, J. (2006). "Las esposas". En *Cuentos eróticos de verano*, J. Abreu et al., 47-59, Barcelona: Tusquets.
- BOWLES, P. (1991). *El cielo protector*, A. Bernárdez (trad.). Madrid: Alfaguara.
- BRAVO, B. ET AL. (2016). *Pulsión y otros 9 relatos eróticos* (II Premio de literatura erótica escrita por mujeres *Válgame Dios*). Barcelona: Edhasa.
- BUKOWSKY, Ch. (2009). *Mujeres*. Barcelona: Anagrama.
- CHIRBES, R. (2014). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- DEL MOLINO, S. (2020). *La piel*. Madrid: Alfaguara.
- DÍAZ MAS, P. ET AL. (1989). *Cuentos eróticos*. Barcelona: Grijalbo.
- DOÑATE SANZ, M.^a P. (2019). "Nadando entre tortugas". En *El placer es mío. Relatos eróticos escritos por mujeres* (IV Premio de literatura erótica *Válgame Dios*), A.M. Vidal et al., 81-103. Córdoba: Berenice.
- FERNÁNDEZ, C. (2017). "El pequeño Courbet". En *El pequeño Courbet y otros 9 relatos eróticos* (III Premio de literatura erótica escrita por mujeres *Válgame Dios*), C. Fernández et al., 13-28. Barcelona: Edhasa.
- FERNÁNDEZ, C. ET AL. (2017). *El pequeño Courbet y otros 9 relatos eróticos* (III Premio de literatura erótica escrita por mujeres *Válgame Dios*). Barcelona: Edhasa.
- FRANZEN, J. (2002). *Las correcciones*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA LLOVET, E. (2005). "Playa Monza". En *Todo un placer. Antología de relatos eróticos femeninos*, P. Adón et al., E. Medel (Selección y pról.), 79-95. Zaragoza: Berenice.
- GRANDES, A. (2001). *Las edades de Lulú*, E. Mendicutti (pról.). Barcelona: Bibliotex.
- HATERO, J. A. (2002). "A la deriva". En *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, A. Neuman (ed.), J. M. Merino (pról.), 241-244. Madrid: Páginas de Espuma.
- JAMES, E. L. (2012). *50 sombras de Grey*. Barcelona: Grijalbo.
- LAWRENCE, H. P. (1928). *El amante de lady Chatterley*. Barcelona: Planeta, 1985.
- LOZANO, L. M. ET AL. (2014). *Un paraíso después del paraíso y otros 9 relatos eróticos*. Madrid: Reino de Cordelia.

- LOZANO, L. M. (2014). “Un paraíso después del paraíso”. En *Un paraíso después del paraíso y otros nueve relatos eróticos* (I Premio de Literatura Erótica Escrita por Mujeres *Válgame Dios*), 13-43. Madrid: Reino de Cordelia.
- MATAIX, I. (2010). “Juegos bajo el agua”. En *Relatos eróticos escritos por mujeres*, I. Mataix *et al.*, 9-19. Barcelona: e-litterae.
- MATAIX, I. *ET AL.* (2010). *Relatos eróticos escritos por mujeres*. Barcelona: e-litterae.
- MIGUEL, L. (2018). *El funeral de Lolita*. Barcelona: Lumen.
- MEDEL, E. (2020). *Las maravillas*. Barcelona: Anagrama.
- MILLER, H. (1978 [1934]). *Trópico de cáncer*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- NEUMAN, A., ed. (2002). *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, J. M. Merino (pról.). Madrid: Páginas de Espuma.
- NIN, A. (1983). *Delta de Venus*, V. Vega (trad.). Barcelona: Bruguera.
- _____. (1987). *Diario II*, G. Stuhlmann (ed.). Barcelona: Bruguera.
- PARDO BAZÁN, E. (1971). *Un viaje de novios*. Barcelona: Labor.
- RÉGAE, P. (1998). *Historia de O*, J. Paulhan (intro.). Barcelona: Tusquets.
- ROSSETTI, A. (1991). *Alevosías* (XIII Premio *La sonrisa vertical*). Barcelona: Tusquets.
- ROUSSEAU, J. J. (1997). *Las confesiones*, M. Armiño (trad., pról. y notas). Madrid: Alianza.
- SANTOS, C. (2005). “Variaciones sobre el montaje de una mujer articulada”. En *Todo un placer. Antología de relatos eróticos femeninos*, P. Adón *et al.*, E. Medel (selección y pról.), 149-156. Zaragoza: Berenice.
- SANZ, M. (2005). “Decirte algo”. En *Todo un placer. Antología de relatos eróticos femeninos*, P. Adón *et al.*, E. Medel (selección y pról.), 159-181. Zaragoza: Berenice.
- SILVA, L. (2014). *Los cuerpos extraños*. Barcelona: Destino.
- VIDAL, A. M. *ET AL.* (2019). *El placer es mío. Relatos eróticos escritos por mujeres* (IV Premio de literatura erótica *Válgame Dios*). Córdoba: Berenice.
- WEISSKIRCH, R. G. *ET AL.* (2010). *Relatos eróticos escritos por hombres*. Barcelona: e-litterae.
- ZABAY, M. (2020). “Manhattan”. En *Manhatan y otros relatos escritos por mujeres*, M. Zabay *et al.*, 11-22. Córdoba: Berenice.
- ZABAY, M. *ET AL.* (2020). *Manhatan y otros relatos escritos por mujeres*. Córdoba: Berenice.

Fuentes secundarias

- ALEXANDRIAN, S. (1990). *Historia de la literatura erótica*. Barcelona: Planeta.
- ALMANZI, G. (1977). *La estética de lo obsceno*. Madrid: Akal.
- ALTISENT, M. E. (1989). “El erotismo en la actual narrativa española”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 468, 128-143.

- ANDRÉS FERRER, P. (2000). "El erotismo en la narrativa de Francisco Umbral, esa corporeidad mortal y rosa". En *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, 87-106. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo.
- ARISTÓTELES (1983). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- BARTHES, R. (1970). *Elementos de semiología*. Madrid: Comunicación.
- ____ (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BATAILLE, G. (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BAUDRILLARD, J. (1979). *De la séduction*. Paris: Galilée.
- BOBES NAVES, C. (1989). *La semiología*. Madrid: Síntesis.
- CABELLO GARCÍA, A. M.^a (2004). "Las edades de Lulú, placer en femenino". En *Feminismos en las dos orillas*, R. M.^a Ballesteros García y C. Escudero Gallegos (eds.), 181-192. Málaga: Universidad de Málaga.
- CARTONI, F. y DUEE, C., coords. (2019). *El cuerpo: sujeto y objeto*. Madrid: Sílex Universidad.
- CURBET SOLER, J., coord. (2014). *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Cátedra.
- DESPENTES, V. (2009). *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.
- DIEL, P. (1976). *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- ECO, U. (1973). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ENCINAR, M.^a Á. (1990). "La sexualidad y su significación en la novelística española actual". *Asclepio* 42.2, 63-74.
- FORTES, S. (2000). "Eros y naufragios". En *El Erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea El Puerto de Santa María, noviembre 1999, 21-28. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo.
- FOUCAULT, M. (1984). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- GIACHETTI, R. (1976). *Porno-Power. Pornografía y sociedad capitalista*. Barcelona: Fontanella.
- HJELMSLEV, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LAWRENCE, D. H., y MILLER, H. (1967). *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LOZANO, J. (1979). "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu". En *Semiótica de la cultura*, Y. M. Lotman y la Escuela de Tartu, N. Méndez (trad.), 9-37. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, J. M. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- LOTMAN, J. M. y ESCUELA DE TARTU (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

- MARTÍNEZ LÓPEZ, P. (2006). *La sonrisa vertical: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MENDICUTTI, E. (2001). “Prólogo”. En *Las edades de Lulú*, A. Grandes, 5-8. Barcelona: Bibliotex.
- MIGUEL, L. (2021). *Caliente*. Barcelona: Lumen.
- MORRIS, Ch. (1962). *Signos, Lenguaje y Conducta*. Buenos Aires: Losada.
- PAZ, O. (1973). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAULHAN, J. (1998). “La dicha en la esclavitud”. En *Historia de O*, P. Réage, 9-23. Barcelona: Tusquets.
- PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*, A. Sercovich (ed.), R. Alcalde y M. Prelooker (versión castellana). Madrid: Taurus.
- PERALDI, F. (1987). “Prólogo”. En *Obra Lógico-Semiótica*, Charles S. Peirce, A. Sercovich (ed.), R. Alcalde y M. Prelooker (versión castellana), 27-36. Madrid: Taurus.
- PUJOL, D. (2014). “Molly Bloom: La mirada que fragmenta (James Joyce, Ulises, 1922)”. En *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, J. Curbet Soler (coord.), 531-570. Madrid: Cátedra.
- QUEROL SANZ, J. M. (2018). “Ideología del cuerpo. Espacio y territorio en la poesía en español en las últimas décadas”. En *El bosque de los símbolos. Corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea*, A. M. Aventín Fontana y D. Conte (eds.), 133-151. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R., ed. (2005). *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Granada: Universidad de Granada.
- SEBEEK, Th. A. (1972). *Perspectives in Zoosemiotics*. The Hague: Mouton de Gruyter.
- SCHILLER, F. (1987). *Cartas sobre la educación estética del hombre. De lo sublime. Sobre lo sublime*, M. Zubiría (trad., intro. y notas). Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo.
- SONTAG, S. (1967). “La imaginación pornográfica”. *Revista de Occidente* 55, 14-32.
- VALLS, F. (1991). “La literatura erótica en España entre 1975 y 1990”. *Ínsula* 530, 29-30.
- _____. (2000). “Por un nuevo modelo de mujer. (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)”. *Ibero-Romania* 52, 10-29.
- YLLERA, A. (1986). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 06/04/2022

EL LEGADO DE JEAN BAUDRILLARD EN EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN. UNA REVISIÓN SISTEMATIZADA

THE LEGACY OF JEAN BAUDRILLARD IN THE FIELD OF COMMUNICATION. A SYSTEMATIZED REVIEW

Felipe NÚÑEZ SÁNCHEZ

Universidad Carlos III de Madrid
fnunez@hum.uc3m.es

Marcello SERRA

Universidad Carlos III de Madrid
mserra@hum.uc3m.es

Resumen: Jean Baudrillard es una referencia clásica de las reflexiones sobre los media. Sin embargo, no hay estudios recientes acerca de su influencia en la literatura contemporánea en comunicación. El presente artículo investiga el legado de la obra de Baudrillard en el área de estudios en comunicación mediante una revisión sistematizada de la literatura entre 2007, año de su muerte, y 2020. En particular, se estudia la evolución en las temáticas de los artículos y se razona sobre los autores y las obras que, dentro del área de comunicación, se vinculan en mayor medida con el pensamiento de Baudrillard. Asimismo, se reflexiona acerca de las obras del pensador francés más citadas en el corpus seleccionado. Finalmente, se ordenan las tendencias de investigación a partir de *clusters* temáticos basados en la coocurrencia de palabras clave.

Palabras clave: Baudrillard. Comunicación. Revisión sistematizada. Medios de comunicación. Teoría de la comunicación.

Abstract: Jean Baudrillard is a classic reference in the reflections on the media. However, there are no recent studies on his influence on contemporary literature in communication Studies. This article investigates the legacy of Baudrillard's work in this field through a systematised review of the literature between 2007, the year of his death, and 2020. In particular, the paper studies the evolution of the articles' subjects and argues about the authors and works that, within the field of communication, are most closely linked to Baudrillard's thought. Also, a reflection on his most cited works in the selected corpus is made. Finally, the research trends are arranged in thematic clusters based on the co-occurrence of keywords.

Keywords: Baudrillard. Communication. Systematized review. Media. Communication theory.

1. INTRODUCCIÓN

Jean Baudrillard (1929-2007) ha sido uno de los pensadores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. En su trayectoria intelectual, difícilmente encasillable en etiquetas académicas, es clave la reflexión sobre los medios de comunicación, llevada a cabo también en sus polémicas contribuciones periodísticas. De forma recíproca, algunos elementos de su reflexión se han incorporado al imaginario mediático, llegando a influir en películas de enorme éxito como *Matrix* o *Strange Days*.

Este interés sobre los media está presente desde los inicios de su producción académica, inicialmente influenciada por los estudios sobre la vida cotidiana del filósofo marxista Henri Lefebvre, quien fue su director de tesis, y la semiología de Roland Barthes, quien despertó su interés por la función ideológica latente de los signos en la vida social.

Como observa Luis Enrique Alonso, la primera etapa del pensamiento de Baudrillard se desarrolla en torno a un eje temático central: “el consumo como sistema dominante de objetos, signos y representaciones que absorbe y monopoliza todos los sentidos de lo social hasta reducirlos a un espejo (distorsionado) de su propia autosuficiencia” (Alonso, 2009: xvi). De hecho, sus primeras tres obras constituyen una suerte de trilogía dedicada a la cuestión del consumo, en la que juegan un papel importante las problemáticas relativas a los medios de comunicación, y en particular a la publicidad. En las palabras de Douglas Kellner, Baudrillard “concibe el consumo como un modo de ser, una forma de adquirir identidad, significado y prestigio en la sociedad contemporánea” (Kellner, 1989: 19); por ello, recurre a la semiótica para analizar cómo los objetos están codificados en un sistema de significación que, a su vez, es parte de una red de significados constituida por los medios y las sociedades del consumo contemporáneas.

Con respecto a la publicidad, ya en su primer libro, *El sistema de los objetos*, Baudrillard advertía que:

no se la podría cercenar, ni siquiera restringir a su “justa” medida (publicidad de estricta información). [...] No se encuentra presente, en absoluto, en la producción y en la práctica directa de las cosas, y sin embargo tiene cabida íntegramente en el sistema de los objetos, no sólo porque trata del consumo sino porque se convierte en objeto de consumo (Baudrillard, 1997: 186).

De esta forma, dejaba claro que la publicidad es un elemento inherente al propio sistema de los objetos.

Estas reflexiones sobre el tema de la comunicación tienen un desarrollo más acentuado en *La sociedad del consumo*, donde Baudrillard dedica un capítulo entero a la cultura mediática (Baudrillard, 2009: 113-151), analizando cómo los medios de comunicación asignan a los objetos un valor de signo, que no solo actúa como

diferenciador social, sino que representa el elemento motriz del consumo. Como resume Alonso:

el objeto que se consume en este tipo de sociedad no es el objeto por sí mismo, por su valor de uso, sino que lo es en función de un sistema de signos, que está codificado como un lenguaje y este es el que le confiere su estatus de objeto (es el valor signo). Esta sumisión del objeto al signo es el elemento central del consumo puesto que los signos se manipulan por la publicidad y tienen una coherencia lógica que es el no satisfacer nunca completamente la necesidad y dejar abierto permanentemente el deseo (Alonso, 2009: xlvi).

De esta manera, y de forma evidente en *Crítica a la economía política del signo*, Baudrillard se desliga de la perspectiva marxista. Más allá de la diáda representada por valor de uso y de cambio, emerge la centralidad de la lógica del consumo, “que es una lógica del signo y de la diferencia” (Baudrillard, 1979: 56). En ella asumen un papel clave los medios de comunicación, a los que dedica un capítulo titulado “Réquiem por los media”. Sin embargo, como observa Kellner, se trata más bien de un “réquiem para la teoría marxista de los media”, descartada en favor de una teoría social desligada de la dialéctica entre estructura y superestructura y en la que los medios tienen un papel primordial (Kellner, 1989: 66). En particular, Baudrillard achaca a las perspectivas marxistas el hecho de insistir sobre las cuestiones de la propiedad de los medios y de la naturaleza ideológica de los contenidos sin prestar atención, por otra parte, a las características propias de los medios y a la forma en la que estas pueden afectar a las relaciones sociales¹.

Al respecto, son clave las lecturas de Marshall McLuhan y Walter Benjamin. Del mediólogo canadiense, Baudrillard adopta la idea fundamental de que el medio es el mensaje o, en sus palabras, que “no es como vehículo de un contenido, [sino que] es en su forma y su operación misma como los media inducen una relación social” (Baudrillard, 1979: 201).

En lo relativo a Benjamin, es interesante observar la recuperación por parte de Baudrillard del concepto de test, formulado originariamente en el artículo sobre la obra de arte (Benjamin, 2018) con respecto a la relación entre el espectador cinematográfico y el intérprete. Benjamin afirmaba: “el público se compenetra con el actor solo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta la misma actitud que este: le hace pasar un test” (Benjamin, 2018: 207). Por su parte, como observa Vanni Codeluppi (2020), Baudrillard aplica este concepto a todo el sistema social y considera que en las sociedades

¹ Además, es importante observar que Baudrillard discrepa también con la idea, típica de los autores de la escuela de Frankfurt, de que los medios de comunicación serían causa de aislamiento social y alienación (Adorno y Horkheimer, 1998: 165-212). Propone, al contrario, una crítica más articulada, y observa cómo los media juegan un papel de *integración* social ofreciendo unos códigos que permiten sustituir las prácticas simbólicas tradicionales por unos rituales de consumo masivo que son, en definitiva, lo que van definiendo las identidades personales. En la visión de Baudrillard, en el mundo contemporáneo no hay una plena y activa participación en lo social. Esta se sustituye por unas experiencias sucedáneas que proporcionan un sentido de pertenencia superficial, pero vívido.

contemporáneas la gente está siempre más impelida a expresarse, en formas de elecciones binarias, a través de unas peticiones que pasan esencialmente por los medios de comunicación.

Además, y es esta una idea ya presente tanto en Benjamin como en McLuhan, Baudrillard considera que se pasaría de una comunicación de tipo *óptico*, en la que se mantiene una distancia con el objeto y se observa la presencia de un espacio de reflexión, a un modelo *háptico, táctil*, caracterizado por contactos directos e inmediatos. De esta forma, y recordando la idea mcluhaniana de los medios como extensiones de los sentidos, estos aparecen como un ambiente co-extensivo al ser humano, caracterizado por una intensidad comunicativa muy marcada y con respecto al cual Baudrillard pudo afirmar, por ejemplo, que nosotros y las pantallas interactivas formamos un circuito integrado (Baudrillard, 1991a: 65).

A partir de estas referencias, Baudrillard formula las ideas de simulacro e hiperrealidad, que, además de ser sus conceptos más conocidos, representan una etapa fundamental en la evolución de su pensamiento. Un simulacro se puede definir como una representación integralmente creada por el ser humano, y ya en el *Sistema de los objetos* Baudrillard defendía que la *techne* es capaz de culminar “en una *mimesis* y [sustituir] un mundo natural por un mundo inteligible fabricado” (Baudrillard, 1997: 63).

Esta idea será desarrollada en *El intercambio simbólico y la muerte*, donde describe por primera vez la idea de unos distintos órdenes de simulacros que se superponen “paralelamente a las mutaciones de la ley del valor” (Baudrillard, 1980: 59). Esta secuencia prevé el orden de la falsificación, dominante en el Renacimiento, el de la producción, dominante en la era industrial, y el de la simulación, propio de la época contemporánea a la publicación del libro. Más adelante, en *La transparencia del mal*, Baudrillard sumará un cuarto orden, relacionado con una fase “fractal” del valor, donde “el valor irradia en todas las direcciones, en todos los intersticios, sin referencia a nada, por pura contigüidad” (Baudrillard, 1991a: 11). Se trata, por lo tanto, de una genealogía que conduce a una condición de proliferación de signos emancipados de su referente y que no se “intercambian perfectamente entre sí sino a condición de no cambiarse ya por algo real” (Baudrillard, 1980: 12).

Para criticar esta condición de signos abstractos Baudrillard desarrolla la noción de intercambio simbólico, inspirada en las teorías de Marcel Mauss (2009) y Georges Bataille (1987). Con “simbólico” Baudrillard indica “un acto de intercambio y una relación social” (1980: 153), una comunicación o, mejor dicho, una comunión que no se puede separar de la relación entre personas y que “disuelve [...] la oposición entre lo real y lo imaginario” (1980: 153). Por esta razón se trata de algo que no depende del código y no puede ser reducida a información; al contrario, lo que abstrae de la dimensión del intercambio recíproco es una “simulación”, es decir, precisamente, la sustitución de las relaciones simbólicas por unos signos abstractos y codificados.

En *La precesión de los simulacros*, Baudrillard indica que el término “simulación” no se refiere “a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de

algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 2008: 9). La idea de lo hiperreal, que toma de Daniel Boorstin (1992), hace referencia a una “liquidación de todos los referentes” y a la “suplantación de lo real por los signos de lo real” (Baudrillard, 2008: 11). Para ejemplificarlo, Baudrillard retoma el cuento de Borges *Del rigor en la ciencia*, en el que el escritor argentino imagina un mapa de escala 1:1; de forma análoga, en nuestra hiperrealidad “el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio” (2008: 9). El modelo sustituye a lo real; el cine y la fotografía des-realizan la historia a través de su estetización y reescritura. De esta forma, por ejemplo, para Baudrillard la realidad de la guerra del Vietnam no es el ejemplo al que se refiere el cine para representar esos acontecimientos; al contrario, es una película como *Apocalypse Now* que se vuelve el patrón a partir del cual confrontar la historia real.

Por tanto, la realidad no desaparecería por ausencia de información, sino por su desmedida proliferación y autorreferencialidad: “vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. El arte no hace hoy otra cosa. Los media no hacen hoy otra cosa” (Baudrillard, 2000a: 9). Estamos, como dirá el propio Baudrillard, ante el crimen perfecto:

Todos hemos engullido nuestro receptor, lo que produce intensos efectos de interferencia debidos a la excesiva proximidad de la vida y de su doble, al colapso del tiempo y la distancia. Trátese de la telepresencia, del psicodrama televisivo en directo o de la inmediatez de la información en todas las pantallas, siempre es el mismo movimiento de cortocircuito de la vida real (Baudrillard, 2000a: 19).

La distancia de los entornos anteriores se ha disipado por la ocurrencia de la pantalla total: “vídeo, pantalla interactiva, multimedia, internet, realidad virtual: la interactividad nos amenaza por todos lados. Lo que estaba separado se ha confundido en todas partes, y en todas partes se ha abolido la distancia” (Baudrillard, 2000b: 203). Para Baudrillard, las pantallas de la televisión o del ordenador —y hoy, añadimos, la del *smartphone*—, tendrían la particularidad de inducir “una especie de inmersión” (2000b: 204), tal y como se aludía anteriormente en relación con Benjamin y McLuhan. En el caso de internet, esta inmersión aparece realmente pronunciada, produciendo lo que Baudrillard llama el éxtasis de la comunicación. Al respecto, en un fragmento que remite nuevamente a la idea benjaminiana de test, Baudrillard afirma: “cualquier pregunta es asignada a una respuesta anticipada. Uno es el interrogador automático al mismo tiempo que el contestador automático de la máquina [...] Ya no hay otro enfrente, ni tampoco destino final” (2000b: 206).

Lo virtual se ha convertido en un lugar de exilio frente a la catástrofe de lo real, dirá Baudrillard en *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991b: 16), título irónico que pone el foco en el entramado mediático en torno al conflicto. El evento es transformado en un no-evento ya que acontece en primer lugar en el simulacro de los medios, que precede a la realidad. Hay una virtualización de la guerra que se adelanta a los hechos,

impuesta por una lógica de disuasión: “hoy iniciaré la guerra virtual, mañana iniciaré la guerra real” (Baudrillard, 1991b: 20).

Cómo se ha podido ver en esta breve retrospectiva, los medios de comunicación han representado un objeto fundamental del pensamiento de Baudrillard a lo largo de toda su reflexión. Tras catorce años de su fallecimiento, el desarrollo impetuoso de las redes sociales, la multiplicación de pantallas y la consecuente proliferación de signos parecerían configurar un mundo cada vez más afín a las teorías baudrillardianas. A este respecto, Serge Latouche (2019: 18-19) ha señalado la extensión de la simulación y el simulacro. Esto se aprecia, por ejemplo, en el desarrollo de una realidad virtual creada por la incesante información en las pantallas, en los videojuegos o en las redes sociales, y considerada siempre más equivalente a una realidad netamente artificial. La misma lógica, según Latouche, rige también la concepción conspiracionista del mundo, donde lo real queda oculto por los manipuladores y la “falsedad del mundo” llega incluso a justificar el atentado terrorista (2019: 19).

El año anterior a la muerte de Baudrillard, William Merrin (2006) intentó razonar de manera sistemática acerca de las formas en las que sus ideas podían ser aplicadas al estudio de los media. A día de hoy, sin embargo, no está claro en qué medida los estudiosos del campo de la comunicación las tienen presentes en sus investigaciones. En concreto, no se hallan estudios analíticos que aborden el impacto y la actual vigencia de la obra de Baudrillard en este entorno académico. Nuestro trabajo parte precisamente de esta ausencia y tiene como objetivo analizar las publicaciones académicas en el campo de la comunicación sobre Baudrillard después de su muerte, con la intención de clarificar la recepción de su legado en este ámbito de estudios.

2. METODOLOGÍA

Para dar cuenta de la recepción de la obra de Baudrillard en el campo de la comunicación hemos realizado una revisión sistematizada de la literatura científica (Grant y Booth, 2009). Para construir un corpus representativo, se ha optado por incluir los artículos indexados en el área de comunicación de las dos principales bases de datos de referencias bibliográficas mundiales: *Scopus* y *Web of Science*. Estas fuentes son las más utilizadas en los artículos de revisión de literatura y, al no contener exactamente las mismas referencias bibliográficas, su combinación es frecuente, ya que proporcionan resultados complementarios (Zhu y Liu, 2020). Procediendo de esta manera, nos hemos asegurado que los resultados arrojados en la búsqueda aseguren la recolección de los artículos más importantes en el campo de la comunicación que tratan sobre Baudrillard o utilizan su obra.

	Número de artículos
Scopus	44
Web of Science	51
Total	95
Duplicados	16
Total sin duplicados	79

Tabla 1. Número de artículos obtenidos en la búsqueda en las bases de datos *Scopus* y *Web of Science* sobre Baudrillard en el área de comunicación.

De esta forma, la ecuación de búsqueda se ha construido haciendo referencia únicamente a Baudrillard, y se ha parametrizado en título, resumen y palabras clave, excluyendo los casos donde el propio Baudrillard aparece como autor. Así, hemos obtenido todos los documentos que contenían el nombre de Baudrillard en uno de estos tres campos. En concreto, se han seleccionado todos los artículos delimitados dentro del periodo temporal entre 2007 y 2020, con formato de artículo publicado en revistas de investigación académica indexadas dentro del área de comunicación. El año de partida coincide con la muerte del autor, por lo que los datos resultantes de la etapa seleccionada serán un reflejo de cómo la teoría de Baudrillard ha sido utilizada en el campo de la comunicación después de su fallecimiento. Los datos de la búsqueda están actualizados al mes de octubre de 2021, fecha en la que se obtiene un total de 79 documentos (Tabla 1). Asimismo, se ha tomado en especial consideración el conjunto de palabras clave y su coocurrencia entre los documentos que conforman el corpus de la investigación (Van-Eck y Waltman, 2010). Estos metadatos se han importado directamente a la herramienta VOSViewer para crear un mapa de relación entre palabras clave que refleja la manera en la que estas aparecen de forma conjunta, creando estructuras conceptuales y temáticas diferenciadas.

3. RESULTADOS

A partir del análisis de este conjunto de datos se ofrece una síntesis de resultados, los cuales atienden a la distribución temporal de los trabajos obtenidos, el impacto de la literatura científica en función del número de citas y el número de firmantes. Asimismo, a partir del examen de las referencias bibliográficas resulta una relación de los autores y de la bibliografía que, de forma recurrente, se vincula en mayor medida con Baudrillard dentro del área de comunicación. De la misma forma, se aporta una lista de las obras de Baudrillard más citadas. Finalmente, se identifican las tendencias de investigación a partir de un mapa de distancia que relaciona la coocurrencia de palabras clave mediante la utilización del software *VOSviewer*.

Si analizamos la distribución temporal de la producción científica, como se observa en la figura 1, la evolución de las publicaciones manifiesta una alternancia de periodos de mayor y menor interés. En 2007 solo la revista *Game and Culture* prestó atención a la muerte de Baudrillard, dedicando una colección de ensayos breves a su vinculación con

la cultura digital y los juegos. En los años siguientes el interés por el autor francés no aumentó. De hecho, salvo un leve repunte en 2009, la tendencia fue decreciente, llegando al caso del año 2011, donde no se registró ninguna publicación. Además, en estos años aparecen unas contribuciones muy citadas y especialmente críticas con el pensamiento de Baudrillard. Por una parte, Chouliaraki (2008) le achaca un pesimismo tecnológico que conceptualiza los medios exclusivamente como dispositivos de control social, obviando su valor como herramienta capaz de fomentar vías de participación pública y acción colaborativa. Por otra, Christian Fuchs desaprueba su rechazo a la aplicación de la teoría de la producción marxista al entorno mediático (Fuchs, 2009; 2010). Sin embargo, hay que evidenciar cómo en este caso la figura de Baudrillard se utiliza como mero objetivo polémico, sin entrar en el mérito de sus reflexiones ni prácticamente aludir a su obra. En esto, Fuchs parece llevar al extremo una actitud común a otros autores marxistas, quienes, como observa William Pawlett (2007: 3), suelen omitir la discusión de las ideas baudrillardianas o presentarlas como absurdas.

A pesar de estas posturas críticas, la mayoría de la literatura científica de los primeros años analizados intenta sacar provecho de las ideas de Baudrillard, aplicándolas al análisis de novelas y películas que reflexionan sobre la centralidad de los medios en la sociedad (González, 2008; Urbina, 2010; Torregrosa y Cuevas, 2010; Campbell, 2010), al estudio de eventos mediáticos como el juicio de Michael Jackson en 2005 (Graham-Smith, 2008), a las elecciones estadounidenses de 2004 (Glynn, 2009), o a los atentados del 11-S, el “evento absoluto” (Koonin y Crystal, 2009).

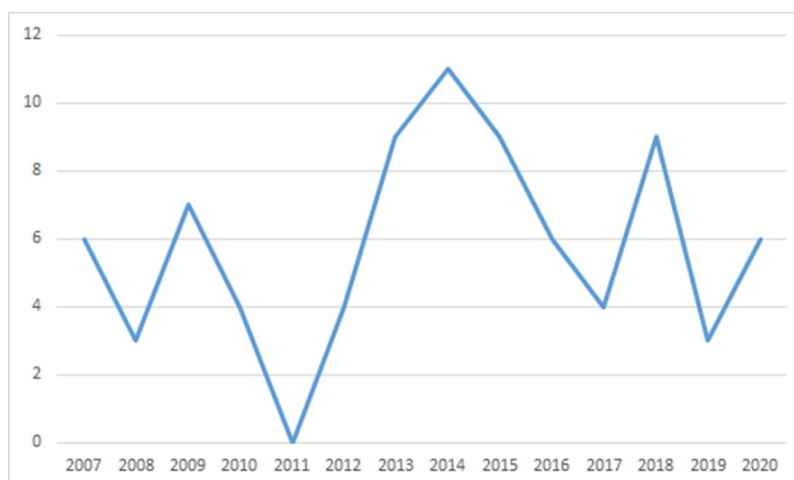


Imagen 1. Evolución temporal del número de artículos publicados por año sobre Baudrillard en el campo de la comunicación.

Después de este periodo de tendencia a la baja, a partir de 2012 el interés por Baudrillard comienza a incrementar, alcanzando la etapa de mayor producción entre los años 2013 y 2015. En este breve período, encontramos concentrada una tercera parte de los resultados, siendo el 2014, con once artículos, el momento de máxima producción científica.

En estos años destacan trabajos centrados en la revisión del pensamiento de Baudrillard. Un artículo de François Cusset titulado “Baudrillard seriously” (2012) pone en el punto de mira la recepción del pensador francés en Estados Unidos. A este le siguen otras revisiones que recorren de forma conceptual las obras del autor (Rossi Maina, 2013), contextualizan la relevancia de su pensamiento en torno a una sociedad posindustrial cada vez más proclive a regirse por el principio de simulación (Oittana, 2013) y teorizan sobre el papel del neoliberalismo como punto de ruptura crucial con el capitalismo (Gane, 2015).

Otras temáticas abordadas en estos años aluden a la problemática de internet y el ciberespacio (Olivier, 2012; De Kosnik, 2012; Benítez, 2013; Merrin, 2014), a cuestiones de publicidad y consumo (Encheva y Pedersen, 2014; Leone, 2015) o al poder de las imágenes en el entorno digital (Heydon, 2013; Turner, 2013; Gackwoski, 2013; Dabbous, 2014; Stocchetti, 2014; Webb y Williams, 2015; Borges-Rey, 2015). Además, señalamos también un ejercicio retórico-inventivo que trata de reconstruir lo que Baudrillard hubiera teorizado sobre un evento mediático como el caso Strauss-Kahn (Rubenstein, 2014).

Finalmente, en los últimos años los trabajos sobre Baudrillard en las revistas de comunicación se sitúan en un volumen de producción parecido al período inicial analizado. En este último tramo la atención se concentra en temas político-sociales y aparecen contribuciones que pretenden analizar la influencia del imaginario mediático en los movimientos migratorios (Calbay, 2016; Yaylaci y Karakus, 2016), la politización de imágenes catastrofistas (Roberts y Cremin, 2017), el terrorismo (Artrip y Debrix, 2018), la posverdad (Richmond y Porpora, 2019) o la espectacularización de la muerte y la violencia en las redes sociales (Stratton, 2020).

Título	Autor	Año	Cita
First-person shooter games as a way of connecting to people: brothers in blood	María Frostling-Henningsson	2009	185
The media as moral education: mediation and action	Lilie Chouliaraki	2008	167
News images on Instagram: the paradox of authenticity in hyperreal photo reportage	Eddy Borges-Rey	2015	64
Who can resist Foucault?	Alan Bleakley y John Bligh	2009	62
Grounding critical communication studies: An inquiry into the communication theory of Karl Marx	Christian Fuchs	2010	59
Some Theoretical Foundations of critical media Studies: Reflections on Karl Marx and the Media	Christian Fuchs	2009	57

Fighting hyperreality with hyperreality: History and death in World War II digital games	Eva Kingsepp	2007	56
Videogames as remediated memories: Commodified nostalgia and hyperreality in far cry 3: Blood dragon and gone home	Robin Sloan	2015	45
Mapping digital networks from cyberspace to Google	Eric Gordon	2007	41
Institution, technology, world: relationships between the media, culture, and society	Goran Bolin	2014	36

Tabla 2. Artículos sobre Baudrillard en el campo de la comunicación con mayor número de citas según Google Académico. Las citas están actualizadas a 27 de octubre de 2021.

Respecto a la influencia de las publicaciones, se ha atendido al número de citas proporcionadas por Google Académico para poder comparar los artículos arrojados por *Scopus* y *Web of Science*. Como cabría esperar, se observa entre los más referenciados una clara preeminencia de los artículos más antiguos; en particular, siete de los diez textos más citados se remontan al periodo entre 2007 y 2011. Dentro la temática de los artículos destacados, sobresalen las referencias a trabajos sobre videojuegos (Frostling-Henningsson, 2009; Kingsepp, 2007; Sloan, 2015). Además, algo a resaltar es que tres de los trabajos más citados mantienen una postura crítica con Baudrillard (Chouliaraki, 2008; Fuchs, 2009, 2010). Sin embargo, hay que mencionar el hecho de que las dos publicaciones de Fuchs son prácticamente idénticas y, como se ha señalado previamente, no entran en el mérito del pensamiento de Baudrillard.

En lo que respecta a las características de autoría de la literatura científica indexada en las bases de datos *Web of Science* y *Scopus*, se observa que la tendencia general es la presencia de un único firmante, algo que ocurre el 82,27 % de las veces, es decir, en 65 de los 79 casos revisados. En 13 casos, es decir, un 16,45 %, tenemos dos firmantes, mientras que sólo un artículo tiene tres, siendo este el número máximo de autores. A este respecto, la predominancia de un único autor parece indicar que los estudiosos interesados en la obra de Baudrillard se insertan en unas modalidades de trabajo próxima a las del área de humanidades, donde no es común la firma grupal, que a la de las ciencias sociales, en las que los artículos colectivos son mayoría (Delgado *et al.*, 2015).

Los artículos analizados se distribuyen en 54 revistas, de las cuales 15 reúnen al menos dos o más artículos y acumulan más de la mitad de la producción (40 de un total de 79). Sin embargo, solo tres sobrepasan los dos artículos publicados: *Cultural Politics* (7), *Games and Culture* (6) y *Continuum-Journal Of Media & Cultural Studies* (3). Además, de las dos más destacadas, solo la primera ha publicado artículos dedicados a Baudrillard de forma constante en los años, mientras que la segunda aglutina prácticamente el total de los resultados en un único número temático. En líneas generales, podemos concluir que la distribución de los artículos en el campo es bastante dispersa.

Con el objetivo de descubrir los autores más relacionados con Baudrillard, hemos analizado las bibliografías de todos los artículos del corpus, en los que destacan los nombres de McLuhan, Barthes y Slavoj Žižek (Tabla 3). En lo relativo a las obras más citadas (Tabla 4), hemos encontrado que los títulos más recurrentes son *Comprender los medios de comunicación* (1964) del propio McLuhan y *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord.

Autor	Número total de artículos
Marshall McLuhan	16
Roland Barthes	14
Slavoj Žižek	14
Guy Debord	13
Jacques Derrida	13
Michel Foucault	11
Douglas Kellner	10
Walter Benjamin	8
Frederic Jameson	7
Manuel Castells	7
Karl Marx	7

Tabla 3. Relación de autores con más apariciones en los trabajos sobre Baudrillard en el área de comunicación

Obra más citada	Autor	Número de citas
<i>Comprender los medios de comunicación</i> (1964)	Marshall McLuhan	11
<i>La Sociedad del espectáculo</i> (1967)	Guy Debord	11
<i>Mitologías</i> (1957)	Roland Barthes	5
<i>Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío</i> (1989)	Fredric Jameson	5
<i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i> (1936)	Walter Benjamin	5
<i>El sublime objeto de la ideología</i> (1989); <i>El espinoso sujeto</i> (1997); <i>Bienvenidos al desierto de lo real</i> (2002)	Slavoj Žižek	3

Tabla 4. Obras que no son de Baudrillard más citadas en el corpus.
Los años citados hacen referencia a la publicación original.

En la introducción ya hemos hablado acerca de la influencia de McLuhan sobre Baudrillard, que se manifestó desde sus primeras investigaciones. De hecho, en 1967, el año anterior a la aparición de *El sistema de los objetos*, Baudrillard publicó en la revista

“L’Homme et la société” una larga reseña de *Comprender los medios de comunicación* (Baudrillard, 1967). Si a esto añadimos que autores como Mike Gane (1991) y Kellner (1989) presentaron a Baudrillard al público estadounidense como una suerte de McLuhan francés, no sorprende que esta relación siga reflejándose en la bibliografía reciente.

También Barthes, como hemos visto, representa un referente intelectual fundamental para Baudrillard, quien entre 1962 y 1964 asistió al seminario del primero en la sección VI de la École Pratique des Hautes Études en París. La similitud más evidente entre los dos consiste, probablemente, en el mismo gusto por la escritura fragmentaria y distante del estilo encorsetado de la academia. Más allá de este parecido formal, sin embargo, se puede también afirmar que la obra de Barthes se pone como punto de partida de gran parte del trabajo baudrillardiano. El mismo Baudrillard declaró: “Hubo con Barthes [...] una especie de cuasi-mimetismo, de trayectoria común [...]. El sistema de objetos correspondió a el Sistema de la moda, De la seducción [...] a El discurso amoroso, y más tarde [llegó] la fotografía” (Guillaume, 2013: 43). Al respecto, como ha observado Paolo Fabbri (2018), mientras la tesis de Barthes en *Cámara lúcida* es que la fotografía es un índice de que el mundo “estuvo ahí” y se centra en el análisis de las fotos sin prestar atención a la cámara, Baudrillard se interesa precisamente en el aparato, tomando una posición en cierto sentido opuesta a la de Barthes. Además, Fabbri encuentra otro paralelismo entre el barthesiano *El imperio de los signos*, dedicado al Japón, y *América* de Baudrillard: en ambos casos se estudian los signos de las funciones de una sociedad, y el extrañamiento (Shklovski, 1978) provocado por la distancia sirve para volver a pensar la cultura francesa. Estas profundas resonancias entre los dos autores no han sido todavía estudiadas en detalle; sin embargo, lo observado anteriormente es suficiente para entender por qué Baudrillard pudo declarar que, si él había tenido un maestro, este era Barthes (Guillaume, 2013: 43).

Volviendo a los resultados de la búsqueda, la presencia de *La sociedad del espectáculo* entre los libros más citados podría explicarse con la afirmación del mismo Baudrillard de que, en algún momento, había sido situacionista. La idea fundamental de Debord es que la proliferación de imágenes que ya se observaba en los años sesenta constituía un sistema de mistificación que tenía como objetivo justificar las relaciones de producción existentes. También Debord, como el primer Baudrillard, reflexiona a partir de la tradición marxista, pero un parecido más importante se puede hallar en su definición de espectáculo; este no describe “un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2016: 38) y presenta cierta analogía con la visión baudrillardiana por la que ya no hay separación entre media y realidad. Sin embargo, Debord sigue refiriéndose a un modelo comunicativo frontal, en la que un público se encuentra delante de unas pantallas y unas mercancías; al contrario, Baudrillard, como tuvo manera de afirmar en una respuesta a un estudiante que, después de una conferencia en Madrid, le preguntaba por la sociedad del espectáculo, consideraba que “para que haya espectáculo, tiene que haber espectadores y, hoy, hacemos todos parte del espectáculo; por tanto, no hay ninguna sociedad del espectáculo” (Lozano, 2008: 11).

Finalmente, la figura de Žižek se vincula con Baudrillard por utilizar ciertas herramientas marxistas en el análisis del sistema de la comunicación de masas. Atendiendo al corpus de análisis se observa que, realmente, la relación de estos autores no está investigada y, aunque son citados juntos de forma frecuente, esto se debe a una cuestión de afinidades temáticas, y sus ideas no se presentan de forma comparativa. El único artículo que lleva a cabo esta tarea es el de Berry (2010), quien reflexiona en torno a cómo estos dos autores aplican el concepto de fetichismo de la mercancía de Marx a la crítica de los mass-media. En particular, Berry señala una importante diferencia: por un lado, observa cómo Baudrillard considera que los media extienden el fetichismo de la mercancía hasta eliminar toda oposición; por otro, apunta que, en la reflexión de Žižek, aunque los media puedan parecerse a un monstruo que devora las almas de los seres humanos, también pueden proporcionar las herramientas para su propia transformación (2010: 73).

Además, se observan también tendencias de reiteración bibliográfica en torno a la propia obra de Baudrillard (Tabla 5). En particular, dos textos destacan por encima de los demás. El más citado en absoluto es *Simulacres et Simulation*, libro en el que Baudrillard presenta su idea de la precesión de los simulacros, y que representa una referencia clave para entender las lecturas postmodernistas de su obra (Lane, 2000: 142); el segundo es *El intercambio simbólico y la muerte*, probablemente el texto de Baudrillard filosóficamente más relevante, donde se introducen los conceptos de simulación e hiperrealidad y se establece un orden genealógico de los simulacros. Con respecto al tercer texto más citado, *Simulations*, se trata de una combinación literal de partes de los dos anteriores. Se observa, por tanto, como la atención hacia Baudrillard corresponde, mayoritariamente, a un interés hacia sus reflexiones sobre los simulacros.

Aparte de esto, también es significativo el buen número de referencias a las primeras tres obras de Baudrillard, dedicadas al tema del consumo. Entre otras razones, esto se puede imputar al hecho de que se trata de sus textos más cercanos a la tradición sociológica, más respetuosos de los vínculos académicos y también, por tanto, más fácilmente encasillables. El exacto contrario se puede afirmar acerca de la vasta producción baudrillardiana de las décadas de los 80, 90 y 2000, caracterizada por una escritura “performativa”, polémica y asertiva, que resulta prácticamente ignorada en los artículos de nuestro corpus. Coherentemente con este dato, también escasas son las referencias a *La seducción*, texto del 1979 que inaugura esta fase de la obra de Baudrillard y presenta por primera vez uno de los conceptos que la caracterizan, el de seducción, precisamente, que sustituye en su reflexión al de intercambio simbólico.

Existe, en primera instancia, un carácter atomizado del mapa, debido a la disparidad de temas sobre los que se puede trabajar a partir de los conceptos baudrillardianos, y reforzado por el propio carácter fragmentario del autor y su capacidad transdisciplinar para moverse en distintas áreas de conocimiento. No obstante, es posible, como se muestra a partir del mapa, identificar unos grupos temáticos que ayudan a explicar mejor las distintas tendencias teóricas.

Para determinar el número de *clusters* en los que se distribuyen estas palabras se han ejecutado diferentes pruebas (Van-Eck y Waltman, 2010: 528), considerando finalmente que el tamaño mínimo de los grupos temáticos no fuera inferior a cinco palabras clave, obteniéndose así seis *clusters* temáticos (Tabla 6).

Cluster	Palabras clave
Cluster 1	critical media studies, critical media theory, cultural studies, image, internet, Habermas, Marx, McLuhan, mass media, media, philosophy of communication
Cluster 2	Baudrillard, culture, digital media, hyperreality, nostalgia, politics, simulacrum, technology, videogame
Cluster 3	cinema, implosion, metafiction, representation, sign, television, terrorism
Cluster 4	cyberspace, everyday life, game, play, social media, virtual reality
Cluster 5	hyperreal, myth, post-truth, simulacra, simulation, truth
Cluster 6	advertising, communication, consumption, gender, posthuman, spectacle

Tabla 6. *Clusters* temáticos que agrupan las palabras clave con mayor presencia.

Respecto a la distribución posicional de los términos, resulta coherente que, tratándose de una revisión bibliográfica sobre Baudrillard, sea el nombre del autor el que se encuentre en el centro del mapa bibliométrico, representando el nodo de mayor tamaño y número de conexiones. En torno a él se distribuyen los siguientes grupos temáticos:

En el *cluster* 1 se hace referencia al conglomerado de términos que combina aspectos teóricos en torno a la comunicación y los media, junto con nombres de autores relacionados. Destacan aquí los enfoques relacionados con la teoría crítica (Duarte, 2017; Bleakley y Bligh, 2009) y reflexiones en torno a la posmodernidad (Tereschenko y Liberman, 2016). Con respecto a los autores vinculados a Baudrillard, se distinguen tres nombres: en primer lugar, el de Marx, resultante de la posición crítica, aunque no argumentada, de Fuchs (2009, 2010). Seguidamente, encontramos a McLuhan, clave en la lectura de Mayorá (2015) en torno a la cultura pop actual. En tercer lugar, aparece la figura de Jürgen Habermas, procedente del debate en torno a la calificación de los medios de comunicación como el espacio público de las sociedades democráticas actuales (Ibáñez *et al.*, 2013). Asimismo, podemos encontrar un trabajo que presenta a McLuhan, Habermas y Baudrillard como teóricos fundamentales de la relación entre medios y

sociedad, e intenta aclarar si, tras el desarrollo de internet, sus tesis permanecen vigentes o, si, por el contrario, es necesaria una revisión de sus posiciones (Moreno, 2013).

El *cluster 2* se caracteriza por incorporar el nombre del autor entre las palabras clave y asociar a las tecnologías digitales unos términos clave en la obra de Baudrillard como *hyperrality* o *simulacrum*. Respecto a este último aspecto, destacan el trabajo de Merrin (2014) sobre cómo los gadgets digitales se han convertido en uno de los sectores más importantes de la electrónica de consumo, la teorización de Brabazon (2018) sobre la grabación digital de música y el examen de Borges-Rey (2015) en torno a cómo fotoperiodistas tanto profesionales como ciudadanos construyen en Instagram un mundo con características hiperreales.

El *cluster 3* acoge términos asociados al contenido audiovisual, principalmente en torno a la televisión. Así, los artículos de este grupo atienden al concepto de simulación propuesto por Baudrillard para abordar, por ejemplo, las representaciones en los formatos de telerrealidad (Torregrosa y Cuevas, 2010; Toffoletti, 2014), o estudian cómo la realidad mediática determina la agenda de la audiencia (Sumskaya y Sumskoy, 2018). También se introducen en este grupo trabajos sobre cine (Skrodzka, 2018; Duarte, 2017; Araujo, 2014; Georgescu, 2012). Asimismo, el estudio del poder de la imagen cobra especial importancia en un tema profusamente abordado por Baudrillard: el terrorismo. Así, Koonin y Crystal (2009) analizan un corpus fotográfico acerca de los atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos, catalogados como una forma de “evento absoluto”; por su parte, Artrip y Debrix (2018) identifican cómo la estrategia de terror de ISIS trata de causar una hiperactividad del sistema mediático a través de imágenes; finalmente, Stratton (2020) estudia la espectacularización visual de la muerte y la violencia en la televisión y las redes sociales.

En el *cluster 4* sobresalen tendencias referidas a la realidad virtual. De este modo, encontramos una recurrente descripción de los mundos virtuales de los juegos digitales como fenómenos hiperreales (Kingsepp, 2007) donde los jugadores pueden tener experiencias y llevar a cabo comportamientos imposibles en la vida real (Frostling-Henningsson, 2009). En este grupo también se halla una reflexión como la de Gordon (2007) en torno al uso de la metáfora del mapa para entender los espacios virtuales, una investigación sobre el coleccionismo digital (De Kosnik, 2012) o consideraciones acerca del impacto de la realidad virtual sobre la experiencia del mundo (Olivier, 2012). En fin, se observan también contribuciones relativas a redes sociales y mundos virtuales, en particular respecto a cuestiones de privacidad y configuración de identidades en Facebook (Patra, 2018) y al uso del sonido en Second Life (Johnson, 2018).

El *cluster 5* ampara, fundamentalmente, el tema de la posverdad. Los trabajos de este grupo reflexionan sobre este fenómeno cultural a través de las ideas de Baudrillard. En particular, Richmond y Porpora (2019) lo consideran una referencia imprescindible hasta el punto de referirse a la era de la posverdad como “mundo Baudrillard”. Además, señalamos como Quadros (2018) adapta las reflexiones de Baudrillard a la era de la posverdad acuñando los términos de “disimulacro” y “resimulación”.

Finalmente, en el *cluster* 6 se hace referencia a aspectos vinculados al consumo. De este modo, encontramos el trabajo de Calbay (2016) sobre la mercantilización publicitaria del trabajo migrante en Taiwan, el análisis de la publicidad predictiva en torno a las Google Glass de Encheva y Pedersen (2014) o el estudio de la relación entre consumo y espectáculo de Susca (2020). En la misma línea, hallamos el artículo de Corrigan (2015), que alude a las teorías de la moda de Baudrillard para demostrar cómo el consumo de moda se ha convertido en una herramienta que favorece la ilusión de movilidad social, el de Souza (2019), que responde a cómo se produce el proceso de producción de significado del objeto en la sociedad de consumo, o el de Ayvaz (2017), que pone el foco en cómo la publicidad vuelve intercambiables el amor y el consumo.

4. CONCLUSIONES

La presente investigación no puede aclarar si, efectivamente, el mundo se va pareciendo siempre más al descrito por Baudrillard; sin embargo, podemos afirmar que queda confirmado su estatus de autor de referencia en el campo de los estudios en comunicación. En los 14 años transcurridos a partir de su muerte, la presencia de Baudrillard en las bibliografías ha sido bastante constante y muchas reflexiones sobre fenómenos recientes como la posverdad, la proliferación de noticias falsas o las redes sociales siguen recurriendo a su obra.

Por otra parte, hay que remarcar que, en muchos casos, las referencias a la obra baudrillardiana son anecdóticas, y aparecen más como cita culta que como herramientas de reflexión y análisis. La razón reside, probablemente, tanto en las peculiaridades de la producción de Baudrillard como de las características de la investigación en comunicación. Por un lado, el mismo Baudrillard declaró perseguir un “pensamiento radical” cuya finalidad no era la de encontrar una verificación en la realidad (Baudrillard, 2002: 92); al mismo tiempo, su estrategia reflexiva implicaba estar “muy cerca de la actualidad” (2002: 92), analizar los acontecimientos, pero sin mantener una perspectiva como la que es propia del sociólogo o del politólogo. Más bien, intentaba basar sus reflexiones en un principio de incertidumbre que evitara llegar a unas conclusiones, acto que, desde su punto de vista, condenaría el pensamiento al “arresto domiciliario”.

Por otra parte, en los últimos años, en el campo de la comunicación se ha ido imponiendo una tendencia hacia el positivismo, fundamentada en una epistemología derivada de las ciencias de la naturaleza (Serra *et al.*, 2020: 2). En este proceso, la investigación se ha dirigido hacia métodos que proporcionan resultados objetivados y medibles numéricamente, a expensas de las aproximaciones teóricas y elaboraciones conceptuales que más difícilmente pueden emplearse con estos objetivos. Se entiende, por tanto, la incomodidad de muchos investigadores con una obra inconmensurable con respecto a estos estándares. En particular, se explica la indiferencia mostrada en los artículos del corpus hacia el Baudrillard más maduro, cuya estrategia “performativa” y permeada por el principio de incertidumbre puede resultar sospechosa a los ojos de

quienes buscan sólidas certezas a través del método científico. A esto hay que añadir la dificultad de una escritura que, precisamente por su ambición de estar cerca de los acontecimientos e influir en la actualidad, se vuelve siempre menos clara con el paso del tiempo. Por estas razones es posible que, en los próximos años, la presencia de Baudrillard en la investigación en comunicación se reduzca siempre más a unas referencias a sus conceptos más populares, como hiperrealidad o simulacro, y que su función principal sea proporcionar a las bibliografías un toque de rímel intelectual. Si así fuere, no obstante, estaríamos desaprovechando una herencia importantísima para la comprensión de los media y de los procesos comunicativos. Como observa Latouche (2019: 15), Baudrillard no nos ha dejado ninguna herramienta analítica lista para el uso, pero sí muchos conceptos esclarecedores, afinados mediante múltiples análisis, que siguen arrojando luz sobre el mundo en el que vivimos. Si las ciencias de la comunicación pretenden jugar un rol significativo en la comprensión de las dinámicas de la cultura contemporánea no deberían dejar de recurrir a su obra y, al contrario, sería oportuno que la tomaran en consideración en todo su conjunto. Por otra parte, tal vez esta no sea la ambición principal de muchos de los investigadores del campo. Este, sin embargo, es un tema distinto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*, J. Sánchez (trad.). Valladolid: Trotta.
- ALONSO, L. (2009). “Estudio introductorio: la dictadura del signo o la sociología del consumo del primer Baudrillard”. En *La sociedad de consumo*, J. Baudrillard, xv-lx. Madrid: Siglo XXI.
- ARAUJO, D. (2014). “Documentary images: (Aesth)et(h)ic and (a)political subjectivities”. *Discursos Fotográficos* 10.17, 87-116.
- ARTTRIP, R. & DEBRIX, F. (2018). “The viral mediation of terror: ISIS, image, implosion”. *Critical Studies in Media Communication* 35.1, 74-88.
- AYVAZ, S. (2017). “Reinterpretation of Love through Consumption Culture: The Case of Markafoni”. *İlef Dergisi* 4.1, 149-170.
- BATAILLE, G. (1987). *La parte maldita*, F. Muñoz de Escalona (trad.). Barcelona: Icaria.
- BAUDRILLARD, J. (1967). “Compte rendu de Marshall McLuhan: Understanding Media”. *L’Homme et la Société* 5, 227-230.
- _____. (1979). *Crítica de la economía política del signo*, A. Garzón del Camino (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- _____. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*, C. Rada (trad.). Barcelona: Monte Ávila Editores.
- _____. (1991a). *La transparencia del mal*, J. Jordá Catalá (trad.). Barcelona: Anagrama.
- _____. (1991b). *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, T. Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.

- ____ (1997). *El sistema de los objetos*, F. González Aramburu (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- ____ (2000a). *El crimen perfecto*, J. Jordá Catalá (trad.). Barcelona: Anagrama.
- ____ (2000b). *Pantalla total*, J. Solar, (trad.). Barcelona: Anagrama.
- ____ (2002). *Contraseñas*, J. Jordá Catalá (trad.). Barcelona: Anagrama.
- ____ (2008). *Cultura y simulacro*, A. Vicens (trad.). Barcelona: Kairos.
- ____ (2009). *La sociedad de consumo*, A. Bixio (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- BENÍTEZ EYZAGUIRRE, L. (2013). "Disencounters, Change of meaning and mental migrations in ICT communication". *Redes Com-Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación* 7, 219-230.
- BENJAMIN, W. (2018). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Iluminaciones*, W. Benjamin / J. Aguirre y R. Blatt (trads.), 195-224. Barcelona: Taurus.
- BERRY, G. (2010). "The mythic element of mass media and its relation to Plato's cave". *Platform: Journal of Media and Communication* 2, 72-85.
- BLEAKLEY, R. & BLIGH, J. (2009). "Who Can Resist Foucault?". *Journal of Medicine and Philosophy* 34.4, 368-383.
- BOORSTIN, D. (1992). *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Vintage Books.
- BORGES-REY, E. (2015). "News images on instagram: The paradox of authenticity in hyperreal photo reportage". *Digital Journalism* 3.4, 571-593.
- BRABAZON, T. (2018). "Blunting the Cutting Edge? Analogue Memorabilia and Digitised Memory". *Kome-an International Journal of Pure Communication Inquiry* 6.1, 63-74.
- CALBAY, F. (2016). "Diasporic media and migrant worker consumerism: Thematic critique of magazine advertisements for the Filipino community in Taiwan". *Global Media and Communication* 12.3, 247-258.
- CAMPBELL, E. (2010) "The future(s) of risk: Barthes and Baudrillard go to Hollywood". *Crime, Media, Culture*, 6.1, 7-26.
- CHOULIARAKI, L. (2008). "The media as moral education: mediation and action". *Media Culture & Society* 30.6, 831-852.
- CODELUPPI, V. (2020). *Jean Baudrillard. La seduzione del simbolico*. Milano: Feltrinelli.
- CORRIGALL, M. (2015). "Sartorial excess in Mary Sibande's Sophie". *Critical Arts* 29.2, 146-164.
- CUSSET, F. (2012). "Baudrillard seriously: The joys of misprision". *Cultural Politics* 8.1, 73-78.
- DABBOUS, Y. (2014). "The runaway to the future: Constructing the myth of an asectarian Lebanon in postwar national currency images". *Middle East Journal of Culture and Communication* 7.3, 310-329.
- DE KOSNIK, A. (2012). "The collector is the pirate". *International Journal of Communication* 6.1, 529-541.
- DEBORD, G. (2016). *La sociedad del espectáculo*, J. Pardo (trad.). Valencia: Pre-Textos.

- DELGADO, E.; MARTÍN-MARTÍN, A.; ORDUÑA-MALEA, E. & AYLLÓN-MILLÁN, J. M. (2015). *Co-Author Index*.
<http://www.coauthorindex.info/layout.php?subject=Comunicaci%C3%B3n>
 [14/09/2022].
- DUARTE, G. (2017). "Corpus delicti: From Tokyo Monogatari to Tokyo-Ga". *Revista de Comunicacion-Peru* 16.2, 177-194.
- ENCHEVA, L. Y PEDERSEN, I. (2014). "'One Day...': Google's Project Glass, integral reality and predictive advertising". *Continuum* 28.2, 235-246.
- FABBRI, P. (2018). "Jean Baudrillard. L'irriducibile". *Fondazione Primoli*, 22 de marzo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=g5_g6FWIOjA [14/09/2022].
- FROSTLING-HENNINGSSON, M. (2009). "First-person shooter games as a way of connecting to people: 'brothers in blood'". *Cyberpsychology and Behavior* 12.5, 557-562.
- FUCHS, C. (2009). "Some Theoretical Foundations of Critical Media Studies: Reflections on Karl Marx and the Media". *International Journal of Communication* 3, 369-402.
- _____. (2010). "Grounding critical communication studies: An inquiry into the communication theory of Karl Marx". *Journal of Communication Inquiry* 34.1, 15-41.
- GACKOWSKI, T. (2013). "Political Image as the Substance of the Political Communication in the Era of Post-Politics". *Online Journal of Communication and Media Technologies* 3.4, 43-60.
- GANE, M. (1991). *Baudrillard. Critical and Fatal Theory*. New York: Routledge.
- _____. (2015). "The cultural logics of neoliberalism: Baudrillard's account". *Cultural Politics* 11.1, 1-17.
- GEORGESCU, L. (2012). "The road movies of the New Romanian Cinema". *Studies in Eastern European Cinema* 3.1, 23-40.
- GLYNN, K. (2009). "The 2004 Election Did Not Take Place Bush, Spectacle, and the Media Nonevent". *Television & New Media* 10.2, 216-245.
- GONZÁLEZ, M. (2008). "Artistic 'fury' in the information age". *Information Communication and Society* 11.6, 765-780.
- GORDON, E. (2007). "Mapping digital networks from cyberspace to Google". *Information Communication and Society* 10.6, 885-901.
- GRAHAM-SMITH, G. (2008). "Habeas corpus: Bodies of evidence and performed litigiousness - the spectacle of Michael Jackson's trial". *Communicatio-South African Journal for Communication Theory and Research* 34.2, 278-289.
- GRANT, M. & BOOTH, A. (2009). "A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies". *Health Information & Libraries Journal* 26.2, 91-108.

- GUILLAUME, V. (2013). *Jean Baudrillard et le Centre Pompidou. Une biographie intellectuelle (les années Traverses, Centre Pompidou, 1967-2000)*. Lormont: Le bord de l'eau.
- HEYDON, J. (2013). "The View from the Window". *Canadian Journal of Communication* 38. 4, 531-544.
- IBAÑEZ, D.; ALONSO, M. & BUENAVENTURA, S. (2013). "The end of the information society. notes for the configuration of the new contemporary public space: The society of devisers". *Observatorio* 7.3, 79-91.
- JOHNSON, P. (2018). "Listening in the aether: Rehearing and imagining the world virtually". *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, 10.1, 73-103.
- KELLNER, D. (1989). *Jean Baudrillard. From Marxism to postmodernism and beyond*. Stanford: Stanford University Press.
- KINGSEPP, E. (2007). "Fighting hyperreality with hyperreality: History and death in World War II digital games". *Games and Culture* 2.4, 366-375.
- KOONIN, M. & CRYSTAL, A. (2009). "The meaning of Time magazine's sign representation of visuals of 9/11: a Baudrillardian perspective". *Communicare-Journal for Communication Sciences in Southern Africa* 28.2, 23-42.
- LANE, R. (2000). *Jean Baudrillard*. New York: Routledge.
- LATOUCHE, S. (2019). *Remember Baudrillard*. París: Fayard.
- LEONE, M. (2015). "Longing for the past: a semiotic reading of the role of nostalgia in present-day consumption trends". *Social Semiotics* 25.1, 1-15.
- LOZANO, J. (2008). "Introduzione". En *L'agonia del potere*, J. Baudrillard, 7-11. Milano: Mimesis.
- MAUSS, M. (2009). *Ensayo sobre el don*, J. Bucci, (trad.). Buenos Aires: Katz.
- MAYORÁ, R. (2015). "Pop Atmosférico: Sobre Marshall McLuhan y la estética contemporánea". *La Trama de la Comunicación* 19.2, 331-345.
- MERRIN, W. (2006). *Baudrillard and the Media. A critical introduction*. Cambridge: Polity.
- ____ (2014). "The rise of the gadget and hyperludic media". *Cultural Politics* 10.1, 1-20.
- MORENO, J. (2013). "A internet em McLuhan, Baudrillard e Habermas". *Observatorio* 7.3, 59-77.
- OITTANA, L. (2013). "La desaparición de lo real o el éxtasis de la comunicación". *La Trama de la Comunicación* 17.2, 255-269.
- OLIVIER, B. (2012). "Cyberspace, simulation, artificial intelligence, affectionate machines and being human". *Communicatio* 38.3, 261-278.
- PATRA, S. (2018). "Intersubjectivity world of virtual reality: Facebook users behaviour in the context of privacy, self and identity". *Media Watch* 9.2, 182-193.
- PAWLETT, W. (2007). *Jean Baudrillard. Against Banality*. New York: Routledge.
- QUADROS, P. (2018). "Dissimulacro-ressimulação: ensejos da cultura do ódio na era do Brasil pós-verdade". *Media & Jornalismo* 18.32, 201-218.
- ROSSI MAINA, L. (2013). "About some forms in Baudrillard". *Question* 1.40, 184-199.

- RICHMOND, J. & PORPORA, D. (2019). "Entertainment Politics as a Modernist Project in a Baudrillard World". *Communication Theory* 29.4, 421-440.
- ROBERTS, J. & CREMIN, C. (2017). "Contested meanings, myths and hyperimages of the apocalypse: the Bakhtin Circle and the politicisation of catastrophism". *Social Semiotics* 27.2, 178-194.
- RUBENSTEIN, D. (2014). "The Conspiracy of Imbeciles reloaded: Baudrillard and the DSK affair". *Cultural Politics* 10.1, 40-61.
- SERRA, M.; GONZÁLEZ, R. Y LOZANO, J. (2020). "Afinidades y divergencias. Una mirada semiótica en los estudios de la comunicación". *El Profesional de la Información* 29.4, s. p.
- SHKLOVSKI, V. (1978). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, A. Nethol (trad.) / T. Todorov (ed.), 55-70. Madrid: Siglo XXI.
- SKRODZKA, A. (2018). "Leaving the art-house: commerce and commodity in Borowczyk's controversial cinema". *Studies in Eastern European Cinema* 9.2, 117-131.
- SLOAN, R. (2015). "Videogames as Remediated Memories: Commodified Nostalgia and Hyperreality in Far Cry 3: Blood Dragon and Gone Home". *Games and Culture* 10.6, 525-550.
- SOUZA, R. (2019). "O processo de produção de sentidos no universo do consumo: uma abordagem discursiva". *Galáxia* 42, 176-188.
- STOCCHETTI, M. (2014). "Images and Power in the Digital Age: The political role of digital visibility". *Kome-an International Journal of Pure Communication Inquiry* 2.2, 1-16.
- STRATTON, J. (2020). "Death and the Spectacle in Television and Social Media". *Television and New Media* 21.1, 3-24.
- SUMSKAIA, A. & SUMSKOY, P. (2018). "Modeling of TV News in the Context of Information Policy of a Television Channel". *Theoretical and Practical Issues of Journalism* 7.4, 581-598.
- SUSCA, V. (2020). "A despesa improdutiva e a mercadoria espetacular". *Comunicação e Sociedade* 38, 243-254.
- TERESCHENKO, N. & LIBERMAN, S. (2016). "History as a frame of a dialogue within the logic of postmodernity". *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict* 20.2, 82-87.
- TOFFOLETTI, K. (2014). "Baudrillard, postfeminism, and the image makeover". *Cultural Politics* 10.1, 105-119.
- TORREGROSA, M. & CUEVAS, E. (2010). "El show de Truman. Estrategias metaficcionesales y quiebras del simulacro". *Area Abierta* 25, 1-15.
- TURNER, M. (2013). "Modern 'live' football: moving from the panoptican gaze to the performative, virtual and carnivalesque". *Sport in Society* 16.1, 85-93.

- URBINA, N. (2010). "Pretense and significance in Shadows nothing more by Sergio Ramírez". *Hispania-a Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 92.1, 46-53.
- VAN-ECK, N. & WALTMAN, L. (2010). "Software survey: VOSviewer, a computer program for bibliometric mapping". *Scientometrics* 84.2, 523-538.
- WEBB, J. & WILLIAMS, J. (2015). "Canberra: ideal city, imagined city". *Continuum-Journal of Media & Cultural Studies* 29.3, 490-503.
- YAYLACI, F. & KARAKUS, M. (2016). "Perceiving Migration in Emirdag: A Baudrillardian Perspective". *Online Journal of Communication and Media Technologies* 6.3, 134-155.
- ZHU, J. & LIU, W. (2020). "A tale of two databases: the use of Web of Science and Scopus in academic papers". *Scientometrics* 123, 321-335.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2022

Fecha de aceptación: 19/09/2022

CRONOSEMIÓTICA NARRATIVA EN VIDEOJUEGOS: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN EL ESTUDIO DEL TIEMPO LUDO-NARRATIVO

NARRATIVE CHRONO-SEMIOTICS IN VIDEO GAMES: A STATE OF THE ART IN THE STUDY OF LUDO-NARRATIVE TIME

Cristian PARRA BRAVO

Universidad de Playa Ancha

cristian.parra@upla.cl

Resumen: Uno de los llamados nuevos medios de mayor interés en la academia son los videojuegos. Las investigaciones en torno a él han visto aparecer contribuciones desde las corrientes narratológica y la ludológica; no obstante, el enfoque ludo-narrativo es uno de los más interesantes y significativos del área. Este enfoque (que relaciona ambas corrientes) es poco aplicado en investigación, donde el análisis narrativo del juego aparece aislado en los criterios clásicos del cine. Este ensayo releva la mirada ludo-narrativa en videojuegos poniendo énfasis en el análisis del tiempo. Presenta un resumen de las aportaciones teóricas en torno a sus implicancias semióticas mediante un enfoque exploratorio-descriptivo aplicado a través de unidades de observación genérica. El resultado es un panorama de la teoría en torno al estudio de las manipulaciones temporales en videojuegos y una discusión sobre la pertinencia de una *cronosemiótica* que establece el valor ludo-narrativo de estas manipulaciones.

Palabras clave: Videojuego. Semiótica. Narrativa. Comunicación interactiva. Temporalidades digitales.

Abstract: One of the so-called new media with significant interest in academia is video games. This research has seen contributions from the narratological and ludological currents; however, the ludo-narrative approach is one of the most interesting and significant in the area. This approach (which relates to both currents) is uncommon in research, where the narrative analysis of the game appears isolated in the classic criteria of cinema. This essay reviews the ludo-narrative approach in video games, emphasizing time analysis. It summarizes the theoretical contributions around its semiotic implications through an exploratory-descriptive approach applied through generic observation units. The result is an overview of the theory surrounding the study of temporal manipulations in video games and a discussion on the relevance of a *chronosemiotics* that establishes the ludo-narrative value of these manipulations.

Keywords: Videogame. Semiotics. Narrative. Interactive communication. Digital temporalities.

1. INTRODUCCIÓN

Aun cuando la noción de *medios* no pocas veces es vinculada con avances tecnológicos propios de nuestra era, en su forma más simple son meros modos de comunicación entre humanos (Creeber, 2009). Por su parte, la expresión *Nuevos medios* refleja un cambio que ocurrió en la década de 1980 a partir del paso del impreso a la tecnología digital. Lo que comúnmente se consideran *nuevos medios*, sin embargo, ha cambiado con el tiempo, incluye en la actualidad otros formatos como Internet, televisión en *streaming* y cine, computadoras personales, reproductores multimedia, portátiles, teléfonos móviles y videojuegos (Hebblethwaite, 2016).

Este contexto, en que los avances tecnológicos continuamente transforman lo que se entiende por nuevos medios, ha permitido que en pocos años la narración de historias encuentre un lugar de privilegio en el ambiente digital, y los videojuegos representan uno de los más llamativos. Esos juegos basados en historias presentan un mundo de ficciones en donde la narración forma parte de la sustancia de un producto de juego con el cual los jugadores pueden interactuar. Es en aquel último sentido que los videojuegos son artefactos narrativos, son una forma de narrativa interactiva que ha exigido la aparición de teorías y modelos de análisis que aportan taxonomías, categorías y explicaciones profundas sobre su construcción, funcionamiento e impacto en la vida social (Wei, 2011).

Dentro del marco de la narración en estos nuevos medios interactivos, es específicamente en el campo de la semiótica en donde se percibe la necesidad de aumentar el desarrollo de modelos teórico-metodológicos en el estudio de videojuegos. Susana Onega y José Ángel Garca Landa (1996: 3) señalan que narrativa es “la representación semiótica de una serie de eventos conectados significativamente de manera temporal y causal”, dinámica muy presente en juegos digitales. El juego digital es una construcción cultural que tiene por objeto procurar a los individuos vivencias de carácter narrativo, es decir, vivencias diversas que se conectan significativamente temporal y casualmente, pero en función de los tipos de marcos lúdicos que definan los juegos y sus posibles progresos narrativizados. Es de aquel modo por ejemplo que, señala Ruiz Collantes (2009), ha resultado operativo tomar las reglas del juego como sistemas generativos de desarrollos narrativos y utilizar para su comprensión algunos de los instrumentos metodológicos de la Semiótica Narrativa.

La combinación de la mirada de la semiótica narrativa y la lúdica (reglas de juego) resulta en una aproximación que se ha denominado ludo-narrativo. Un videojuego, entonces, es una relación en constante movimiento de elementos funcionales y ficcionales, según una forma potencialmente narrativa. Es a esto a lo que se llama *ludo-narrativa*. Nakamura y Watanabe (2013) hablan de dos tipos de unidades mínimas que conforman esta relación: el ludo y el narrema. Ambas son las partículas elementales del *mecanismo del juego* y la narración respectivamente.

En un diseño eficiente y claro, la función (ludus) y ficción (narrema) han de complementarse, explicarse mutuamente y añadir tanto legibilidad como significados ulteriores. Klevjer (2001: *Narrative and procedural representation*, párr. 7) afirma que en los videojuegos “hay una relación de dependencia entre estos dos modos de discurso (lo jugable y lo narrado)”. En las tres capas que él señalaba se ubican: la acción (lo lúdico), la ficción y la narrativa en un sentido tradicional. La ludo-narrativa, según este modelo, podría entenderse como un contacto constante entre la acción y la narración, entre la primera y la tercera capa; la ficción, en consecuencia, es donde se negocian y suman los significados de ambas partes (Navarro, 2016).

En este contexto, el presente ensayo releva la mirada ludo-narrativa en videojuegos poniendo énfasis en el análisis del tiempo. Se presenta un resumen de las aportaciones teóricas en torno a sus manifestaciones e implicancias semióticas dividida en tres grandes etapas. La primera parte es un esfuerzo por definir el objeto de estudio en torno al videojuego: aquí se rescatan las primeras aportaciones teóricas en torno a él y se comentan los diversos modos en que el videojuego ha sido estudiado por la academia. En seguida se establece el tiempo como problema de investigación en el contexto del videojuego y se presenta un recorrido sobre la relación en el ámbito académico entre tiempo y espacio ludo-narrativo. A continuación, se propone un estado de la investigación en torno a las estructuras tipológicas del tiempo en la narración interactiva y una mirada semiótica sobre ellas. Finalmente, se discute la pertinencia de una *cronosemiótica* o semiótica del tiempo en la narración video-lúdica.

2. EL VIDEOJUEGO COMO OBJETO DE ESTUDIO

En un principio, la producción científica de investigadores literarios como Janet Murray —*Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1999)—, Brenda Laurel —*Computers as Theatre* (1993)—, Marie-Laure Ryan —*La narración como realidad virtual* (2004)— y Katharine Hayles —*Writing Machines* (2002)—; nutrieron con algunos textos pioneros de inspiración significativa en la literatura, el cine y el teatro incluyendo en sus enfoques a fenómenos como las narrativas digitales, los videojuegos y la realidad mixta (Pérez-Latorre *et al.*, 2017).

A partir de esta producción se ha desencadenado una serie de teorías y modelos de análisis sobre el videojuego desde muy distintas disciplinas científicas: diseño de juegos y ludología (e. g. Juul, 2001; Salen *et al.*, 2004); narratología del videojuego (e. g. Murray, 1999; Tosca, 2009, 2003); semiótica y análisis discursivo del videojuego (e. g. Frasca, 2007; Maietti, 2004; Sicart, 2013); estudios culturales (e. g. Jenkins, 2009; Taylor, 2006); estudios de efectos psicosociales (e. g. Raessens & Goldstein, 2011; Tejeiro Salguero *et al.*, 2009); estudios sobre educación y videojuegos y *serious games* (e. g. Bogost, 2007; Gee, 2004; Squire & Barab, 2004), entre otros.

Dentro de este contexto en donde convergen juego, narración e interactividad, las relaciones temporales y espaciales son de suma importancia para lograr entender las narrativas en un sentido de mayor profundidad que únicamente la hora y lugar en que suceden los eventos. Tiempo y espacio son más que elementos de referencia en el relato, son parte de él, influyen en la comprensión del texto narrativo y afectan profundamente la manera en que se generan imágenes mentales sobre lo leído. El tiempo siempre ha jugado un rol clave en las teorías narrativas dado que tendemos a pensar en las historias como secuencias de eventos (Bridgeman, 2007).

Trabajos previos han identificado algunos de los problemas y conceptos clave relacionados con el tiempo y la narración en los videojuegos, como, por ejemplo, reconocer que los juegos tienen más posibilidades de estructuración temporal que el cine o el teatro en vivo (Wolf, 2001). El jugador y sus decisiones desempeñan un rol crucial en la realización de la temporalidad en un videojuego, además, el sentido del tiempo experimentado por un jugador está determinado por las acciones llevadas a cabo en la partida junto con los eventos promulgados por el programa de control (Aarseth, 1997). En una corriente complementaria, otros autores han examinado las formas en que el tiempo de juego se relaciona con los acontecimientos del mismo (e. g. Benford & Giannachi, 2008; Bittanti, 2004; Eskelinen, 2001; Juul, 2005).

3. VIDEOJUEGOS Y TIEMPO VIDEO-LÚDICO

Una de las primeras producciones orientadas a estudiar el potencial expresado del diseño de juegos electrónicos desde una perspectiva *narrativista* fue la presentada por Murray (1999). En su texto *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, señala que el futuro de los videojuegos como medio de comunicación reside en su capacidad para contar historias y en los nuevos recursos creativos que puede dar a los narradores del siglo XXI. A su vez, con el tiempo, la posición de los ludólogos —quienes defendían la ludología como campo de estudio específico del videojuego por sobre la narratología— gradualmente se volvió más moderada con respecto a la narración en el videojuego. Ryan (2006) sugirió desarrollar enfoques ludo-narrativos mediante los cuales sería posible superar las posiciones polarizadas y las complejas relaciones entre la narrativa y el diseño del juego. Este es un tema crucial para comprender la construcción y la transmisión de significado en los videojuegos (Pérez-Latorre *et al.*, 2017).

Así, establecido un puente entre los aspectos del sistema y la narración, surge la posibilidad de apreciar en la construcción de cualquier tipo de videojuego narrativo cómo tiempo y espacio tienen un papel crucial en el proceso de comprensión de la narrativa, especialmente como vínculo a la experiencia de un jugador en una partida. En este sentido, Bridgeman (2007: 52) señala que “[leer] una narrativa es interactuar con un mundo alternativo que tiene sus propias estructuras temporales y espaciales”, por lo tanto, el diseño temporal y espacial de un juego determina las formas en que los jugadores se

involucran con él. “Los análisis críticos de las implicaciones narrativas de la construcción del tiempo y el espacio en los juegos pueden facilitar la comprensión del mecanismo de la narración interactiva, ya que los juegos basados en la narrativa de hoy demuestran el diseño y la tecnología más sofisticados para los sistemas digitales de narración interactiva” (Wei *et al.*, 2010: *Introduction*, párr. 1), este entendimiento apoyará enfoques de mayor efectividad en la planeación de la narración futura y proporcionará una base objetiva para analizar narrativas interactivas.

El tiempo de juego es tan importante como el espacio del juego en la comprensión del diseño y la experiencia del juego. Los juegos digitales son un medio temporal, donde los jugadores conducen el juego hasta su finalización mientras la narrativa del juego se desarrolla con el tiempo. Temas tan frecuentemente discutidos en la narrativa del juego como la repetición, el ritmo, el arco dramático y el cierre, así como mecánicas como la desaceleración y el reloj (LeBlanc, 2007) caen en el ámbito de la temporalidad. Los videojuegos heredan ciertas convenciones de diseño temporal de medios más antiguos como el cine. Sin embargo, debido a la naturaleza dinámica del juego lúdico, aumentada por el poder de la computación, el tiempo en los juegos digitales también tiene características únicas que facilitan o median tanto el juego como la narrativa asociada. En los juegos digitales, los jugadores hacen más que leer; en cambio, participan en los eventos de la historia y también juegan un papel en la narración de esa historia (Wei *et al.*, 2010). Es así como estos juegos llevan lo que Sora (2016) describe como una linealidad paralela. En esta linealidad los juegos digitales reaccionan a los datos que significan de las acciones de los jugadores, mismas acciones que alteran significativamente el sistema, pero que en su ausencia le permiten al sistema avanzar en su continuum temporal. En esta misma línea, Sora argumenta que las acciones de juego están codificadas como parte del sistema lúdico por lo que, de no hacer nada, se facilita el triunfo del sistema, es decir, se espera que el jugador ejecute acciones que son leídas como *inputs* a partir de los cuales se generan respuestas.

Si bien la literatura mencionada anteriormente aborda el tiempo o el espacio desde varios ángulos, no hay una explicación sistemática de cómo el espacio y fundamentalmente el tiempo están estructurados en las narrativas de los juegos bajo la mirada de las particularidades tecnológicas comentadas hasta aquí. En trabajos anteriores, los análisis espaciales no han ido mucho más allá de la clasificación de las estructuras espaciales topológicas. Los análisis temporales, de manera similar, se han limitado a identificar algunas tipologías de esquemas de tiempo o marcos, como la estructura dual de Juul (2004) (tiempo de juego y tiempo ficticio) y los cuatro marcos de Zagal y Mateas (2007) (tiempo del mundo real, tiempo del mundo del juego, coordinación tiempo, tiempo ficticio).

4. HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque pudiera imaginarse que existe un acuerdo en lo que corresponde a definir lo que es el un *estado de la cuestión*, para efectos del presente texto se considera la definición propuesta por Esquivel (2013: *Delimitando la noción estado de la cuestión*, párr.3); aquí considera un “análisis crítico de un acervo de conocimiento impelido especialmente por la investigación existente alrededor del objeto de estudio, lo que a su vez propicia articularlo con una argumentación que se entretaja con los intereses de quien diseña la pesquisa, teniendo como meta final la obtención de una coherente y consistente propuesta para trascender el saber existente (avanzar de lo conocido a lo desconocido)”. La forma de diseñar y ejecutar, así como exponer este *estado de la cuestión* son, sin duda, retadoras para cualquier intelectual y representan el principal interés de este ensayo.

En esta línea, se ha considerado la revisión bibliográfica y la cienciometría de los diversos documentos publicados que permiten conocer distintos aspectos de la actividad científica y su evolución en el tiempo (Castro *et al.*, 2005). Dicho de esta manera, el principal insumo documental utilizado se adscribe primeramente a un modelo cienciométrico en el que se analizan los registros publicados en la web (Scielo, WoS, Scopus, Latindex y otros) indexados bajo el descriptor *videogames, narrative y semiotics*. Considerando que el objetivo es diagramar un *estado de la cuestión* en torno al estudio del tiempo en el relato video-lúdico, es preciso señalar, además, que se consideraron al igual otros tipos de publicación tales como tesis de doctorado y maestría además de publicaciones que consideren el tema del relato video-lúdico.

Las publicaciones científicas son el medio que utilizan los científicos para dar a conocer a la comunidad los avances conseguidos en el desarrollo de su actividad, por lo tanto, el estudio de esas publicaciones a través de diferentes indicadores permite conocer, de manera indirecta, diversos aspectos de la actividad científica: a los científicos, la forma en que se relacionan, las instituciones donde realizan su actividad, los temas que acaparan su interés, la evolución de una determinada disciplina (Camí *et al.*, 2005).

En suma, la búsqueda amplia en torno a las fuentes mencionadas arrojó un panorama actualizado sobre las corrientes, tradiciones y aportaciones más atinentes al objetivo planteado y permiten el planteamiento de preguntas que pueden orientar futuras investigaciones.

5. ESTRUCTURAS TIPOLÓGICAS DEL TIEMPO EN LA NARRACIÓN VIDEO-LÚDICA

A partir de la noción de cronotopo, es decir, el complejo espacio-tiempo, para referirse a la conexión de las relaciones temporales y espaciales en la narrativa (Bakhtin, 1981); o los tiempos canónicos de Bal (1990), que pueden usarse como elipsis de medidas relativas, resumen, escena, estiramiento y pausa —pasando de rápido a lento,

respectivamente—; muchas miradas sobre la temporalidad en el relato ludo-narrativo han surgido desde la academia.

Bakhtin (1981) fue el investigador más famoso que desafió la oposición tiempo / espacio y propuso el concepto de *cronotopo*, es decir, el complejo espacio-tiempo, para referirse a la conexión de las relaciones temporales y espaciales en la narrativa. Bal (1990) resume cinco tempos canónicos que pueden usarse como elipsis de medidas relativas: resumen, escena, estiramiento y pausa, pasando de rápido a lento, respectivamente. La clave para distinguir un tempo de otro es comparar dos esquemas de tiempo, y no importa cuáles sean. Por lo tanto, si el tiempo del discurso se reemplaza con el tiempo operativo, los cinco tiempos se pueden aplicar para medir la velocidad narrativa de los juegos digitales.

Otra corriente famosa es la llevada adelante por Herman (2002) quien propone la existencia de la una *temporalidad difusa*. Este tipo de temporalidad permite describir un subtipo de relaciones temporales que implican una secuenciación temporal que es estratégicamente inexacta, haciendo difícil o incluso imposible asignar a los eventos narrados una posición fija a lo largo de una línea de tiempo en el mundo de la historia. Utiliza *policromías* para cubrir todo tipo de narración con temporalidad difusa, incluyendo tanto la indefinición temporal (es decir, los eventos están parcialmente ordenados) como la multiplicidad temporal (es decir, los eventos están ordenados en múltiples secuencias). *Polychrony* está relacionado con la noción de *achrony* pero con mayor alcance.

Desde la relación espacio temporal con lo sensorial, Mylov (2002) se concentra específicamente en el cuerpo proyectado y las condiciones temporales resultantes. Hitchens (2006), por otro lado, amplía, modifica y presenta un nuevo modelo para el tiempo de juego, que incluye el tiempo de juego, el tiempo mundial del juego, el tiempo del motor y el tiempo de progreso del juego.

En cuanto al mundo de juego y el medio en sí, Juul (2005) plantea una estructura dual (tiempo de juego y tiempo ficticio). Juul y otros se enfocaron en entender los marcos temporales de acuerdo con la experiencia de tiempo del jugador, cómo es que ese jugador experimenta el tiempo. El enfoque estaría en el análisis estético de la mimesis temporal en el aparato virtual de juego, pero este abordaje no incluye una taxonomía clara de los mecanismos de control que enfrenta al jugador con el juego.

Nitsche (2007b) analiza la interdependencia del tiempo y el espacio en torno a la experiencia del jugador y su *posicionamiento* en el mundo de ficción, también argumenta que los jugadores entienden el ambiente y el movimiento en el mundo ficticio a través de una comprensión narrativa. Su estudio de los juegos digitales ve la narratividad como una forma de entender los eventos que un jugador causa, desencadena y encuentra dentro de un espacio de videojuegos.

Otro trabajo sobre la temporalidad del videojuego es parte del estudio de Zagal y Mateas para el *Proyecto de Ontología del Juego* (Zagal & Mateas, 2007). Propusieron

cuatro marcos temporales a analizar: tiempo del mundo real (acontecimientos que tienen lugar en el mundo físico), tiempo del mundo del juego (sucesos dentro del mundo del juego representado, incluidos los acontecimientos asociados con las acciones de juego), tiempo de coordinación (hechos que coordinan las decisiones de los jugadores y agentes) y tiempo ficticio (aplicación de etiquetas socioculturales a las circunstancias, así como secuencias de eventos narrados).

Por otro lado, Elverdam y Aarseth (2007) identifican dos meta-categorías temporales, tiempo externo y tiempo interno, que corresponden aproximadamente a los parámetros temporales del mundo real y del mundo del juego de Zagal y Mateas (2007). El tiempo externo tiene dos categorías: teleología y representación. La teleología es finita (el juego termina en un momento específico o después de una duración específica) o infinita (el juego puede continuar para siempre). La categoría Representación puede tomar el valor mimético (tiempo representado como un flujo o como pasaría el tiempo en nuestro mundo físico) o arbitrario (No lo es). El tiempo interno de Elverdam y Aarseth identifica tres categorías: celeridad, sincronidad y control de intervalos. En este modelo no hay una categoría ontológica única de control de intervalos; sin embargo, estas nociones se distribuyen en varias categorías ontológicas en el tiempo de coordinación de Zagal y Mateas (2007). El análisis de la distinción *en tiempo real* versus *basada en turnos* (tratada como la interacción entre marcos temporales) introduce los conceptos de disponibilidad e inmediatez, que están implícitos en las categorías de Elverdam y Aarseth.

En términos de la estructura del relato, Adams (2019) propone la existencia de una estructura lineal, una estructura ramificada, una estructura plegable y una estructura abierta. Las estructuras lineales, plegables y abiertas también se corresponden con las estructuras de trama nodal, modulada y abierta de Meadows (2003) de narraciones interactivas, incluidos los videojuegos. Estas cuatro estructuras narrativas a su vez admiten cuatro estructuras para el juego y el diseño temporal asociado.

Las estructuras narrativas interactivas de todos los juegos abarcan la policronía, la clave para hacer que la historia sea interactiva, de una forma u otra. La temporalidad difusa que aporta la policronía ayuda a crear un espacio interactivo: las partes indeterminadas en la línea de tiempo son los espacios que los jugadores deben llenar y crear su narrativa emergente. Por ejemplo, hay juegos, como observa Rouse (2005), en que, aunque el arco narrativo principal consiste en misiones prescritas y escenas de corte, los jugadores pueden elegir las misiones que desean completar y seguir su propio orden para completarlas. Es decir, desde el punto de vista del público o del jugador, cada lectura u obra es una experiencia integral de una instancia de la trama. Si bien la mayoría de los juegos digitales se construyen mediante una secuencia de eventos que siguen un orden temporal o una lógica causal, son posibles otros órdenes de secuencia (Wei *et al.*, 2010).

En esa misma línea se sitúan trabajos de Parra (2018) y Parra & Arros (2019), en donde se reconoce el valor significativo de la temporalidad difusa antes planteada. De acuerdo con esta visión, la manipulación temporal genera el espacio interactivo que da

pie a la estructuración individual y única de la secuencia narrativa de hechos, llevada a cabo por el jugador en su partida. En este caso, se plantea que la manipulación temporal se presenta en forma de *constricciones temporales* que entregan mayor o menor nivel de libertad del jugador a través de la estructura lúdica de redundancia en las secuencias narrativas del juego. Esta visión va en la misma línea de Sora (2016) quien señala que tanto sistema como jugador deben adaptarse a las acciones o *inputs* de uno y otro, dando como resultado que el tiempo es el punto de encuentro o anclaje de las acciones de ambos.

En síntesis, puede verse que gran parte de lo que hace que la temporalidad del juego sea única es la presencia de múltiples estructuras temporales —o heterocronía (Jayemanne, 2019)— y las interacciones entre ellos. Estos marcos permiten el manejo de fenómenos relativos a tiempos dispares bajo un marco teórico unificador. Variados autores convergen en teorías de la temporalidad del juego que implican caracterizar las relaciones de eventos entre diversos niveles o marcos simultáneos. Lo anterior sugiere un escenario alentador para este enfoque y sus posibilidades productivas en torno a la temporalidad del juego.

6. SEMIÓTICA NARRATIVA DEL TIEMPO LUDO-NARRATIVO

Se ha visto en los últimos años que varios trabajos han progresado significativamente en el estudio de los videojuegos como medio expresivo; sin embargo, Pérez-Latorre (2017) recuerda *Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay* (Sicart, 2013) y observa los modos en que la semiótica termina esencialmente separada de la estructura procesal central del juego, atribuyéndole fundamentalmente el análisis de la capa audiovisual del mismo (en un sentido más amplio, a cualquier tipo de significante que comunique las reglas y la mecánica del juego al jugador). Hace advertir que la semiótica puede ser útil en comprender no sólo la superficie audiovisual del diseño de videojuegos, sino también su configuración general incluyendo la estructura profunda del juego: su núcleo procesal, formado por reglas y mecánicas, elementos todos en que, como se ha visto a lo largo de esta exposición, el tiempo tiene un claro lugar para el análisis.

En esa línea, las lecturas vistas y análisis actuales del tiempo en videojuegos se sitúan en esta capa audiovisual. La dimensión narrativa audiovisual corresponde al componente cinematográfico comúnmente relevante de los juegos digitales, pero continúan abiertas las posibilidades de estudio a partir de la experiencia ludo-narrativa y fundamentalmente del valor configurador del tiempo en su relato. Es así que, como los estudios tradicionales pueden abordarse a través de herramientas metodológicas bien conocidas, como la semiótica narrativa (e. g. Courtés *et al.*, 1980), la semiótica cinematográfica (e. g. Casetti & Di Chio, 1991) y los enfoques narratológicos de los estudios cinematográficos (e. g. Jost & Gaudreault, 1995), considerando las especificidades narrativas propias del medio (e. g. Juul, 2005; Murray, 1999; Planells, 2015; Ryan, 2006), la dimensión ludo-narrativa

trata el valor representativo del diseño del juego y su conexión con la narrativa audiovisual (Pérez-Latorre *et al.*, 2017).

Es así como una mirada que considere el tiempo como configurador del relato con horizonte ludo-narrativo representará un aporte hacia un método de construcción de relatos en que la historia o trama no es el único elemento diegético, sino también alcanzaría esta dimensión la interacción, la tensión y la libertad lectora a nivel actante del propio jugador. En este sentido, la semiótica narrativa aparece como un sustento teórico capaz de reconocer analíticamente los componentes de estos elementos iniciales ya que, siguiendo lo expresado por Ryan (2001: *Conclusion*, párr. 3), “la incapacidad de la narratología literaria para explicar la experiencia de los juegos no significa que debamos desechar el concepto de narrativa en ludología; más bien, significa que necesitamos expandir el catálogo de modalidades narrativas más allá de lo diegético y lo dramático, agregando una categoría fenomenológica hecha a medida para juegos”.

Puede verse entonces el espacio para una *cronosemiótica* ludo-narrativa, basada en la manipulación del tiempo que como eje articulador de sentido. Ésta debería ser aplicable no sólo a juegos de acción o de una épica RPG, sino también en otros donde no se aprecia realmente un relato —como un puzzle u otros juegos casuales de móviles— pero donde el propio modelo de ingresos (*freemium*) está fundado en las constricciones temporales que el autor propone al jugador narrativamente como marco jurídico.

7. CRONOSEMIÓTICA O SEMIÓTICA DEL TIEMPO EN LA NARRACIÓN VIDEO-LÚDICA

A pesar del debate que se ha centrado en el conflicto potencial entre la interactividad y la experiencia de la narrativa, la última década ha visto un esfuerzo creciente aplicado para crear historias significativas y atractivas en los medios interactivos, especialmente en los juegos digitales. Los análisis críticos de las implicaciones narrativas de la construcción del tiempo y el espacio en los juegos pueden facilitar la comprensión del mecanismo de la narración interactiva, ya que los juegos actuales basados en relatos demuestran un diseño y tecnología de mayor sofisticación en sus sistemas digitales de narración interactiva. Esta comprensión apoyará enfoques más efectivos en el diseño narrativo futuro y proporcionará una base objetiva para analizar narrativas interactivas (Wei *et al.*, 2010).

En este sentido, aunque Aarseth (1997) puntualiza la diferencia entre el videojuego y el texto en tanto que ambas son estructuras distintas, sistemas y producciones simbólicas con marcadas diferencias, también existe mucha discusión sobre la imposibilidad de escindir completamente la teoría narrativa de una teoría del videojuego. Son innegables los puntos en común o la complementariedad que existe entre ambos objetos de estudio.

El foco de mucha investigación en narratología tradicional radica en las conexiones temporales o causales. La primera tradición interpreta la narrativa como “la

representación semiótica de una serie de eventos significativamente conectados de manera temporal y causal” (Jaén & Landa, 1996: 3) y se centra en la *cronología lógica* de las narrativas (Chatman, 1990). La segunda analiza historias vistas como *paisajes narrativos*, es decir incrustadas en espacios (Potteiger & Purinton, 1998), donde las progresiones espaciales y de la historia están interconectadas. El mismo dualismo se encuentra en la discusión de mundos ficticios en los videojuegos. Por un lado, los modelos se refieren a redes condicionales desde *enlaces de malla* (Crawford, 2000) básicos hasta comportamientos avanzados de inteligencia artificial (Mateas, 2002). Por otro lado, los estudiosos sugieren integrar la estructura en el espacio del juego y hablar de ellos como una *arquitectura narrativa* (Jenkins, 2016), en donde dicha estructura se infunde mediante el diseño espacial y la progresión del jugador a través de él. Un aspecto clave de este principio es la búsqueda (Nitsche, 2007a; Tosca, 2003). Un elemento de las misiones es el dominio de la progresión espacial en el tiempo, a menudo conectado a un proceso de crecimiento. El argumento aquí sugiere una complejidad cada vez mayor en los videojuegos y apuntaría a la, aunque no comprobada, tesis de que las condiciones temporales de las misiones en los mundos del juego pueden volverse más complejas cuanto más avanzadas sean sus mundos y su presentación.

En este sentido, un método para describir las unidades temporales con vocación ludo-narrativa en los medios video-lúdicos, puede ayudar a identificar las estructuras de interés para un proyecto de investigación dado y, por lo tanto, agregar especificidad y precisión a los análisis interdisciplinarios. Aquellas serían las aspiraciones de una *cronosemiótica*, la cual se trataría de un tipo de semiótica digital, es decir, la aplicación de las nociones tradicionales de la semiótica al texto digital en cualquier modalidad; escrito, visual, oral o audiovisual (Berlenga *et al.*, 2018).

El progreso de experiencias tanto lineales como condicionales implica una conversación con la amplia variedad de sistemas que pueden comprender un juego digital. El diseño narrativo es un área en la que la complejidad heterocrónica (Jayemanne, 2019) del tiempo de juego es particularmente legible. Esto se puede discernir en los relatos de los profesionales de la narrativa sobre su trabajo y las exigencias del contexto de desarrollo más amplio.

A su vez, esta aproximación a las complejidades ludo-narrativas del tiempo en el videojuego implicaría una mayor cercanía con el objeto digital. Del Río (2016) enfatiza en que las Humanidades Digitales, con el fin de potenciar su capacidad productora y de escapar de la *centralidad de la máquina*, debe apuntar a la capacidad de pensar en cuáles son las categorías y metodologías de la programación y la construcción del conocimiento que interesan a un humanista digital con relación al funcionamiento y las posibilidades de las máquinas más allá de las disciplinas. Una *cronosemiótica*, entonces, seguiría en esta dirección, trascendiendo una disciplina particular y apuntando a sus aspiraciones teóricas propias y trascendentes en el ámbito de la creación y el análisis de medios videolúdicos.

8. DISCUSIÓN

Como se ha visto, existe una amplia variedad de trabajos que han progresado significativamente en el estudio de los videojuegos y la semiótica, particularmente la semiótica narrativa, es de particular relevancia. No obstante, la semiótica constantemente termina esencialmente escindida de la estructura procesal central del juego quedando confinada únicamente al análisis de su capa audiovisual (en un sentido más amplio, a cualquier tipo de significante que comunique las reglas y la mecánica del juego al jugador). En este contexto, se ha presentado una reflexión en torno a hacer ver que la semiótica puede ser útil para comprender no sólo la superficie audiovisual del diseño de videojuegos, sino también su organización general, incluida la estructura profunda del juego: su núcleo procesal, formado por reglas y mecánica del juego, elementos todos en que, como se ha visto a lo largo de esta exposición, el tiempo tiene un claro lugar para el análisis.

Una mirada que considere el tiempo como configurador del relato a nivel videolúdico representará un aporte hacia un método de construcción de relatos en que la historia o trama no es el único elemento diegético, sino también alcanzaría esta dimensión la interacción, la tensión y la libertad lectora a nivel actante del propio jugador. En el apartado de videojuego y tiempo video lúdico se describió la manera en que la relación diseñador-jugador no es sólo una relación de comunicación en los juegos digitales, es además (y, sobre todo) una relación mentor-alumno, ya que el estilo de diseño orientado a guiar al jugador a través de los procesos de aprendizaje es clave para evaluar la función semiótica interpersonal del videojuego. De esta manera se continuaría con la línea de trabajo propuesta por Fernández-Vara (2019) Frasca (2001) o Maietti (2004) en el sentido de contribuir a dar forma a aproximaciones teóricas y metodológicas para el análisis de videojuegos como textos mediante la combinación de *game studies* y semiótica desde una perspectiva ludo-narrativa.

En el apartado estructuras tipológicas del tiempo en la narración video-lúdica se hace un recorrido amplio sobre las diferentes maneras de cómo desde la semiótica narrativa y la ludología se ha enfrentado el problema de la temporalidad. A partir de estos recorridos teóricos quedan abiertas varias preguntas de interés teórico en torno a la configuración de una semiótica del tiempo ludo-narrativo, a saber: ¿Qué manifestaciones de Constricción temporal presente en videojuegos exceden la capa audiovisual y tienen un valor ludo-narrativo a través de manipulación del tiempo en el relato video-lúdico? ¿Cuál es la relación existente entre la manipulación del tiempo, la experiencia de juego y la determinación (que tiene una función determinante) de la trama en el relato video-lúdico? ¿Cuál es la traducción de la configuración del relato cronotópico ludo-narrativo a un marco de diseño de relatos interactivos a nivel general? En general, cabe preguntarse: ¿Qué elementos teóricos configuran una *cronosemiótica* ludo-narrativa que abarque las

problemáticas de la manipulación del tiempo en una dimensión configurativa y particular del relato en videojuegos?

Una investigación en esta dirección aportará al objetivo de desarrollar las bases teóricas de una disciplina de estudio que, desde la comunicación y la semiótica, permita la comprensión las manipulaciones temporales como elementos unificadores del relato y la experiencia ludo-narrativa. En el apartado de *cronosemiótica* se han descrito las claves críticas y una mirada prospectiva que podrían seguirse mediante el trabajo orientado al cumplimiento sobre objetivos implícitos en esta tarea: Identificar las principales corrientes de la semiótica narrativa actual, avances históricos y metodológicos que son utilizados para la comprensión y análisis de la creación de sentido en los medios comunicacionales actuales; Caracterizar las corrientes actuales de la ludonarrativa con énfasis en el estudio de la manipulación temporal su concepción, historia y perspectivas en el análisis y comprensión del estudio científico del videojuego; Proponer las bases teóricas de una *cronosemiótica* ludo-narrativa como disciplina integradora del estudio del medio ludo-narrativo, además de caracterizar un modelo o método para el análisis y creación de la experiencia global del videojuego a partir de la *cronosemiótica* ludo-narrativa.

Estos elementos, confluyen dentro del universo narratológico de los videojuegos con relatos significativos, por lo que su análisis narrativo será pues, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración (Genette, 1989). De esta forma, el análisis estará formado por las formas narrativas (el/los tipo/s de relato/s llevado/s a cabo en la plataforma) y las relaciones de los elementos de esos relatos (historia, narración y relato) con el fin de explorar la narrativa interactiva presente en el texto analizado.

Como se ve, estos modelos de comunicación literaria, compuestos por actantes intra y extradiegéticos, se enmarcan en la narrativa de ficción proveyéndoles de marcas textuales que permiten una orientación temporal y espacial dentro del mundo de la historia. Basados en estas marcas, los lectores crean modelos mentales de relaciones espaciales en el mundo ficticio que Marie-Laure Ryan (2004: 215) llamó “mapas cognitivos” y cuya función deíctica y descriptiva en narrativa no es la de crear representaciones completas de los objetos, pero sí de proveer suficiente información a los lectores para que creen procesos cognitivos de procesamiento de información textual (Heinen & Sommer, 2009).

Es en este contexto general se plantea, por un lado, que existen juegos que escapan a una experiencia exclusivamente lúdica o normativa, puesto que relacionan íntimamente la fragmentación del texto propuesto por la plataforma y la autonomía o libertad del usuario para generar sus propios programas, caminos o secuencias para *vivir* la macroestructura del relato del juego literario en que se encuentra. Por otro lado, cabe también destacar que resulta difícil sostener que existan juegos exclusivamente

narrativos, puesto que la dimensión lúdica es inherente o constitutiva de la experiencia que puede denominarse juego más allá de su manifestación virtual o física.

Dicho de otro modo, ambas formas de configuración del relato coexisten, se relacionan en el interespacio y son mediadas por dispositivos temporales. Podría decirse entonces que, así como existen reglas relativas al *gameplay* y el marco de la historia, que proporcionan un marco de *haceres* dentro del juego, existe también un ritmo intertemporal que marca acentos o descansos dentro del relato y los microrrelatos del medio videolúdico, éstos son constantes, están siempre presentes en los juegos denominados ludo-narrativos y se manifiestan dando espacio a la colaboración en la construcción de los itinerarios predeterminados del relato. De esta manera, profundizar en los elementos fundamentales de la manipulación temporal, desde una semiótica del tiempo a nivel ludo-narrativo (*cronosemiótica* ludo-narrativa), representará un aporte teórico-metodológico a un campo de estudios que, con el crecimiento de la industria y su popularidad, requerirá cada vez mayor atención y producción de las ciencias de la comunicación y la información.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: JHU Press.
- ADAMS, E. (2010). *Fundamentals of Game Design*. Berkeley: New Riders.
- BAKHTIN, M. M. (1981). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics". En *The Dialogic Imagination: Four Essays*, M. Bakhtin & M. Holquist (ed.), 84-258. Austin: University of Texas Press.
- BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BENFORD, S. & GIANNACHI, G. (2008). "Temporal Trajectories in Shared Interactive Narratives". En *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, M. Burnett, M. F. Costabile, T. Catarci, B. de Ruyter, D. Tan, M. Czerwinsky & A. Lund (eds.), 73-82. Florence: Association for Computing Machinery.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, I., ARJONA MARTÍN, J. B., Y MERINO ARRIBAS, A. (2018). "Semiótica digital en la serie de ficción *El ministerio del tiempo*". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 233-262. Disponible en línea: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18413> [22/09/2022]
- BITTANTI, M. (2004). *Tempo Di Gioco, Tempo in Gioco. C: Cube 5. Special Issue: Game Culture*. Milán: Bevivino Editore.
- BOGOST, I. (2007). *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge: MIT Press.
- BRIDGEMAN, T. (2007). "Time and Space". En *The Cambridge Companion to Narrative*, D. Herman (ed.), 52-65. Cambridge: Cambridge University Press.

- CAMÍ, J., SUÑÉN, E. Y MÉNDEZ, R. (2005). “Mapa Bibliométrico de España 1994-2002: Biomedicina y Ciencias de la Salud”. *Medicina Clínica* 124.3, 93-101. Disponible en línea: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0025775305716237> [02/05/2021]
- CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- COURTÉS, J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación*. Buenos Aires: Hachette.
- CRAWFORD, C. (2000). *Understanding Interactivity, Draft 7.0*. Jacksonville, Or.: C. Crawford.
- CREEBER, G. (2009). “Digital Theory: Theorizing New Media”. En *Digital Cultures. Understanding New Media*, G. Creeber & R. Martin (eds.), 11-22. New York: McGraw Hill / Open University Press.
- DEL RÍO RIANDE, G. (2016). “De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en humanidades digitales”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 95–108. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16943> [21/09/2022]
- ELVERDAM, C. & AARSETH, E. (2007). “Game Classification and Game Design: Construction through Critical Analysis”. *Games and Culture* 2.1, 3-22. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/247780768_Game_Classification_and_Game_Design_Construction_Through_Critical_Analysis [23/05/2021].
- ESKELINEN, M. (2001). “Towards Computer Game Studies”. *Digital Creativity* 12.3, 175-183.
- ESQUIVEL, F. (2013). “Lineamientos para diseñar un estado de la cuestión en investigación educativa”. *Revista Educación* 37.1, 65-87. Disponible en línea: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/10631> [26/05/2021].
- FERNÁNDEZ-VARA, C. (2019). *Introduction to Game Analysis*. New York: Routledge.
- FRASCA, G. (2001). *Videogames of the Oppressed: Videogames as a Means for Critical Thinking and Debate*. Tesis doctoral: Georgia Institute of Technology.
- ____ (2007). *Play the Message: Play, Game and Videogame Rhetoric*. Tesis doctoral: IT University of Copenhagen.
- GARCIA LANDA, J. & ONEGA, S. (1996). “Introduction”. En *Narratology: an Introduction*, J. A. García Landa & S. Onega (eds.), 1-35. New York: Routledge.
- GAUDREAU, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GEE, J. (2004). *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Archidona: Aljibe.
- HAYLES, N. K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.

- HEBBLETHWAITE, S. (2016). "The (in)Visibility of Older Adults in Digital Leisure Cultures". En *Digital Leisure Cultures*, S. Carnicelli, D. McGillivray & G. McPherson (eds.), 106-118. London: Routledge.
- HEINEN, S. & SOMMER, R., eds. (2009). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. New York: Walter de Gruyter.
- HERMAN, D. (2004). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Nebraska: U of Nebraska Press.
- HITCHENS, M. (2006). "Time and Computer Games or 'No, That's Not What Happened'". En *CGIE 2006: Proceedings of the 3rd Australasian conference on Interactive entertainment*, K. Wong, L. Fung & P. Cole (eds.), 44-51. Western Australia: Murdoch University.
- JAYEMANNE, D. (2019). "Chronotypology: A Comparative Method for Analyzing Game Time". *Games and Culture* 15.7, 809-824.
- JENKINS, H. (2009). *Fans, bloggers y videojuegos: la cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2016). "Game Design as Narrative Architecture". En *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, N. Wardrip-Fruin & P. Harrigan (eds.), 118-130. Cambridge: MIT Press.
- JUUL, J. (2001). "Games Telling Stories? A Brief Note on Games and Narratives". *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research* 1.1.
- ____ (2005). *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: MIT press.
- KLEVJER, R. (2001). "Computer Game Aesthetics and Media Studies". En *15th Nordic Conference on Media and Communication Research*. Reykjavik, Iceland. Disponible en línea: https://folk.uib.no/smkrk/docs/klevjerpaper_2001.htm [05/06/2021]
- LAUREL, B. (1993). *Computers as Theatre*. Menlo Park: Addison-Wesley Publishing Company.
- LEBLANC, M. (2006). "Tools for Creating Dramatic Game Dynamics". En *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*, K. Salen & E. Zimmerman (eds.), 438-459. Cambridge: MIT Press.
- MAIETTI, M. (2004). *Semiotica dei videogiochi*. Milano: Edizioni Unicopli.
- MATEAS, M. (2002). *Interactive Drama, Art and Artificial Intelligence*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University.
- MEADOWS, M. (2003). *Pause & Effect: The Art of Interactive Narrative*. Indianapolis: New Riders.
- MURRAY, J. (1999). *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- MYLOV, P. (2002). "On Space, Its Time, and Spatiotemporal Expressions". En *Virtual Space*, L. Qvortrup, J. Jensen, E. Kjems, N. Lehmann & C. Madsen (eds.), 47-70.

- Berlin: Springer.
- NAKAMURA, A., & WATANABE, S. (2013). "Ludo and Narreme: Fundamental Relationships Between Game Mechanics and Interactive Narrative". En *International Conference on Japan Game Studies 2013*. Conference Abstracts, Japón.
- NAVARRO, V. (2016). *Libertad dirigida. Una gramática del análisis y diseño de videojuegos*. Santander: Shangrila Ediciones.
- NITSCHKE, M. (2007a). *From Faerie Tale to Adventure Game*. En *Playing the Universe. Games and Gaming in Science Fiction*, D. Mead & P. Frelik (eds.). Lublin: Maria Curie-Sklodowska University Press.
- ____ (2007b). "Mapping Time in Video Games". En *3rd Digital Games Research Association International Conference: "Situated Play", DiGRA 2007*, 145-151.
- ONEGA, S. & GARCÍA LANDA, J., eds. (1996). *Narratology: An Introduction*. New York: Routledge.
- PARRA, C. (2018). "Semiótica de la intertemporalidad en medios videolúdicos. Propuesta de una matriz de análisis". En *ZER: Revista de Estudios de Comunicación* 23.45, 57-74. Disponible en línea: <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/19632> [11/06/2021]
- PARRA, C. Y ARROS, A. (2019). "Semiótica de la intertemporalidad en medios videolúdicos. Aplicación de matriz de análisis: Dragon Age Inquisition & The Elder Scrolls V: Skyrim". En *Augusto Guzzo Revista Acadêmica* 23, 41-58. Disponible en línea: http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/879 [11/06/2021].
- PÉREZ-LATORRE, Ó.; OLIVA, M. & BESALÚ, R. (2017). "Videogame Analysis: A Social-Semiotic Approach". *Social Semiotics* 27.5, 586-603.
- PERRUCHAS, F.; YEGROS, A.; CASTRO, E. Y FERNÁNDEZ, I. (2005). "La investigación sobre 'Sistemas de innovación': radiografía realizada a través del análisis de las publicaciones científicas en bases de datos internacionales". *Revista de Ciências Administrativas* 11.1, 51-63. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=475647699005> [11/05/2021].
- PLANELLIS, A. (2015). *Videojuegos y mundos de ficción*. Madrid: Cátedra.
- POTTEIGER, M. & PURINTON, J. (1998). *Landscape Narratives: Design Practices for Telling Stories*. New York: John Wiley & Sons.
- RAESSENS, J. & GOLDSTEIN, J. (2011). *Handbook of Computer Game Studies*. London: MIT Press.
- RUIZ COLLANTES, F. X. (2009). "Aportaciones metodológicas. Parrillas de análisis: estructuras narrativas. Estructuras enunciativas". *Questiones publicitarias* [Monográfico 3: *Publicidad institucional*], 294-329. Disponible en línea: <https://questionespublicitarias.es/article/view/m3-ruiz-collantes-2> [13/06/2021].
- RYAN, M.-L. (2001). "Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media". *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*

- 1.1.
- _____. (2004). *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: U of Minnesota Press.
- RYAN, M.-L. ; RUPPERT, J. & BERNET, J. (2004). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SALEN, K. & ZIMMERMAN, E. (2004). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge: MIT press.
- SICART, M. (2013). *Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay*. Cambridge: MIT Press.
- SORA, C. (2016). *Temporalidades digitales. Análisis del tiempo en los new media y las narrativas interactivas*. Barcelona: Editorial UOC.
- SQUIRE, K. & BARAB, S. (2004). “Replaying History: Engaging Urban Underserved Students in Learning World History through Computer Simulation Games”. En *Proceedings of the Sixth International Conference of the Learning Sciences: Embracing Diversity in the Learning Sciences*, Y. Kafai, W. Sandoval, N. Enyedi, A. Scott & F. Herrera (eds.), 505-512. Santa Monica: Lawrence Erlbaum Associates.
- TAYLOR, T. L. (2006). *Playing between Worlds: Exploring Online Game Culture*. Cambridge: MIT Press.
- TEJEIRO, R.; DEL RÍO, M. Y GÓMEZ, J. (2009). “Efectos psicosociales de los videojuegos”. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 7, 235-250. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/11441/58204> [22/06/2021]
- TOSCA, S. (2003). “The Quest Problem in Computer Games”. En *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment (TIDSE) conference*, S. Göbel, N. Braun, U. Spierling, J. Diener & D. Holger (eds.), 69-82. Darmstadt: Fraunhofer IRB Verlag.
- _____. (2009). “¿Jugamos una de vampiros? De cómo cuentan historias los videojuegos”. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 7, 80-93. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/11441/58066> [24/06/2021]
- TYCHSEN, A. & HITCHENS, M. (2009). “Game Time: Modeling and Analyzing Time in Multiplayer and Massively Multiplayer Games”. *Games and Culture* 4.2, 170-201.
- WEI, H. (2011). *Analyzing the Game Narrative: Structure and Technique*. Tesis doctoral: School of Interactive Arts and Technology.
- WEI, H.; BIZZOCCHI, J. & CALVERT, T. (2010). “Time and Space in Digital Game Storytelling”. *International Journal of Computer Games Technology* 2010, 1-24. Disponible en línea: <https://www.hindawi.com/journals/ijcgt/2010/897217/> [24/06/2021].

WOLF, M. (2001). *The Medium of the Video Game*. Austin: University of Texas Press.

ZAGAL, J. & MATEAS, M. (2007). "Temporal Frames: A Unifying Framework for the Analysis of Game Temporality". En *3rd Digital Games Research Association International Conference: "Situated Play", DiGRA 2007*, 516-523.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 20/01/2022

Fecha de aceptación: 13/10/2022

RILEGGERE VIOLLET-LE-DUC ATTRAVERSO ROLAND BARTHES: VERSO UNA LETTURA SEMIOTICA DEL MITO DEL MEDIOEVO NELL'OTTOCENTO

RECONSIDER VIOLLET-LE-DUC THROUGH ROLAND BARTHES:
FOR A SIGN-ORIENTED READING OF THE MYTH OF THE MIDDLE AGES
DURING THE 19TH CENTURY

Elena RAMAZZA

Universitat Autònoma de Barcelona
elena.ramazza@autonoma.cat

Riassunto: L'articolo propone una lettura dell'operato di Viollet-le-Duc attraverso la definizione di *mitologia* elaborata da Roland Barthes. Lo spunto di riflessione contemporaneo è il ripristino della *flèche* della Notre-Dame di Parigi, dopo l'incendio del 2019. La lettura di Viollet-le-Duc come creatore di mito è motivata da una serie di apparenti contraddizioni interne al suo pensiero. Inizialmente, appare particolarmente rilevante il ruolo della *intentio lectoris*, poi, secondo la fenomenologia del mito di Barthes, si individuano nell'opera di Viollet: il concetto e le sue implicazioni politiche; la molteplicità delle forme; le strategie di adattamento della forma al concetto e i meccanismi di naturalizzazione del concetto. Infine, si riflette sull'opportunità di applicare questa lettura a un'epoca diversa da quella di Barthes, proponendo un nuovo cammino di ricerca che tenga conto di una presunta ingenuità di Viollet-le-Duc, e apra a una visione più universale della fenomenologia del mito.

Parole chiave: Viollet-le-Duc. Barthes. Mitologia. Restauro. Interpretazione.

Abstract: The article proposes a reading of Viollet-le-Duc's work through Roland Barthes's definition of *mythology*. The contemporary inspiration is the restoration of the Notre-Dame *flèche* in Paris, after the fire of 2019. The reading of Viollet-le-Duc as a myth-creator is motivated by a series of apparent internal contradictions in his thought. Initially, the role of the *intentio lectoris* appears particularly relevant, then, according to Barthes's phenomenology of myth, the following elements are identified in Viollet's work: the concept and its political implications; the multiplicity of forms; the strategies of adaptation of the form to the concept and the mechanisms of naturalisation of the concept. Finally, we reflect on the appropriateness of applying such reading to an era other than Barthes's, proposing a new avenue of research considering Viollet-le-Duc's presumed naivety and opening up a more universal vision of the phenomenology of myth.

Keywords: Viollet-le-Duc. Barthes. Mythology. Restoration. Interpretation.

1. INTRODUZIONE

Attivo in Francia tra il 1840 e il 1879, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc fu una tra le più influenti figure nel campo del restauro tra il secolo XIX e il XX. Il suo operato è inscindibile dalla sua profonda conoscenza e ammirazione per il Medioevo francese, di cui fu appassionato archeologo e che studiò con un rigore tipico del momento positivista. Elaborò una controversa teoria del restauro che viene spesso riassunta con una sua frase emblematica: “Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné” (Viollet-le-Duc, 1866: 14). Per riportare l’edificio a questo stato di completezza, era necessario dapprima comprendere lo *spirito* con cui era stata costruita l’opera, di conseguenza agire secondo esso, attraverso, se necessario, il rifacimento in stile.

Tale impostazione fu largamente discussa già al tempo della sua formulazione, fino a che si giunse a una definitiva condanna nella definizione del restauro moderno. Anche a causa di questo rifiuto, la critica successiva ha teso a sottovalutare l’importanza storica dell’opera di Viollet-le-Duc. Quest’articolo ne propone una nuova lettura attraverso uno sguardo semiotico. L’obiettivo dello studio non è quello di esaurire, quanto piuttosto di suggerire un primo passo verso la soluzione di alcune apparenti contraddizioni che hanno portato, negli corso dei decenni, a rifiutare l’operato di Viollet-le-Duc e a considerarlo come una delle figure più controverse del restauro europeo.

Per orientarci nella sua vasta produzione scritta, dove non diversamente specificato considereremo principalmente la “Prefazione” e la voce “Restauro” contenute nel primo e nell’ottavo volume del *Dictionnaire raisonné de l’architecture française*, entrambi capitoli fondamentali all’interpretazione del suo pensiero: il primo espone il suo approccio con l’arte medievale e il secondo la sua teoria del restauro (Viollet-le-Duc, 1854: v-xx, 1866: 14-34). In quanto ai dati biografici e alle considerazioni storiografiche, faremo invece riferimento soprattutto alla biografia di Martin Bressani (2014): è lo studio monografico più recente ed il più esauriente da un punto di vista storico globale. Sul versante della semiotica, dopo una prima referenza all’interpretazione per come la codificò Umberto Eco (1991: 29-62), il riferimento quasi esclusivo sarà la definizione di *mitologia* messa a punto da Roland Barthes nel suo saggio omonimo, pubblicato nel 1957¹.

¹ Il riferimento è soprattutto alla seconda parte *Le mythe, aujourd’hui* (Barthes, 1957: 191-247), ripreso senza modifiche sostanziali nell’articolo *Mythologies Today* (Barthes, 1989: 65-68).

2. I DUE ORDINI DI SIGNIFICAZIONE

2.1. Ricostruire Viollet-le-Duc per non replicare Viollet-le-Duc

Tra il 15 e il 16 aprile 2019 il tetto della cattedrale di Notre-Dame a Parigi fu devastato da un incendio. Oltre ai danni alla carpenteria risalente al XIII secolo, si registrò la perdita completa della *flèche* all'incrocio dei bracci, aggiunta durante un restauro tra il 1845 e il 1864, sotto la direzione Viollet-le-Duc. In una delle sue prime dichiarazioni, il presidente Emmanuel Macron si fece interprete della *vox populi* e invocò un “geste architecturale contemporaine” per sostituire non tutto il tetto del tredicesimo secolo, ma solo la *flèche* ottocentesca, considerata una ricostruzione recente e, in quanto tale, meno preziosa. L'ipotesi fu immediatamente avversata dalla quasi totalità degli esperti chiamati in causa poiché, per quanto seducente, rivelava una contraddizione logica: se nel processo di ricostruzione la *flèche* era considerata sacrificabile in quanto frutto di un intervento creativo del diciannovesimo secolo, la sua sostituzione con qualcosa di contemporaneo avrebbe ripetuto nella sostanza ciò che si stava sacrificando². In altre parole, sostituire l'opera di Viollet-le-Duc in quanto non originale medievale avrebbe significato preferire un'epoca (il Medioevo) a un'altra (l'Ottocento), abbracciando la stessa tendenza alla modificazione storica che da più un secolo gli è imputata come un errore.

Nonostante tale ipotesi rimase in vita solo qualche mese, la concezione dell'integrazione ottocentesca come sostituibile è il sintomo di una *damnatio memoriae* a cui il restauratore fu sottoposto quasi fin dal principio della sua attività e che venne sancita definitivamente con la Carta de Restauro d'Atene, che elesse il restauro conservativo al rango di norma universale (AA.VV., 1931: pt.2).

2.2. Il valore simbolico

La risonanza mondiale assunta dal dibattito citato e la popolarità della cattedrale di Notre-Dame ci suggeriscono la prima apparente contraddizione riguardo ai restauri violetiani: se il rifacimento in stile è oggi unanimemente deplorato tanto da essere considerato sacrificabile —come fece Macron—, ci si aspetterebbe che i monumenti restaurati secondo questa pratica siano ugualmente esclusi dall'ammirazione generale. Avviene invece esattamente il contrario. Secondo il rapporto del Centre des Monuments Nationaux dell'anno 2018, tre dei monumenti in cui intervenne Viollet-le-Duc, ovvero la Sainte-Chapelle, la città di Carcassonne e il castello di Pierrefonds, risultano tra i primi dieci monumenti nazionali più visitati di Francia. Sempre nel 2018, prima della sua

² L'articolo “Notre-Dame : Emmanuel Macron renonce à son ‘geste architectural contemporain’”, apparso su *Le Figaro* il 9 luglio 2020, riassume e chiude la questione (<https://www.lefigaro.fr/culture/notre-dame-emmanuel-macron-renonce-a-son-geste-architectural-contemporain-20200709> [10/05/2022]).

chiusura, l'Office de Tourisme de Paris confermava la cattedrale de Notre-Dame come il monumento più visitato della città, con dodici milioni di visitatori l'anno³.

Adrien Goetz, storico dell'arte e accademico dell'Institut de France, fornì una prima apertura verso la soluzione di questa contraddizione nel suo discorso alla cerimonia di consegna del Grand Prix des Fondations de l'Institut de France, il 5 giugno 2019, giusto poche settimane prima il cambio di opinione di Macron: "Il faut distinguer, je crois, le théoricien restaurateur et le bâtisseur"⁴. La teoria del restauro di Viollet-le-Duc e la sua opera artistica dovevano essere separate nel giudizio, condannando la prima e salvando la seconda. Su quale base potesse avvenire questa scissione, lo spiegava presentando due ragioni fondamentali: l'analogia dell'opera artistica con il linguaggio e la sua carica dal punto di vista simbolico.

Riguardo al primo punto, Goetz argomentava mettendo in relazione l'opera visiva di Viollet-le-Duc con il romanzo di Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*, scambiando retoricamente le specificità dei linguaggi e chiamando il libro "une chatedral d'images" e la *flèche* "le point culminant de cet édifice intellectuel". Secondo Goetz, entrambi i linguaggi, visuale e letterario, collaborarono alla creazione della cattedrale perfetta, "une forme que chacun peut comprendre et identifier, un accent, le symbole de Paris et de la France dans un langage visuel compris par tous". Goetz utilizzava non a caso termini normalmente riferiti alla linguistica, parlando della creazione di una lingua, di accenti e del fine di essere compresa, e suggerendo che l'opera di restauro ottocentesco, non classificabile come opera di mera conservazione, fosse invece comprensibile quando considerata come un atto comunicativo⁵.

Introduceva di conseguenza il secondo nodo della questione: Viollet-le-Duc non va considerato soltanto da un punto di vista storico, ma in quanto responsabile della creazione di un *simbolo* che è ben lontano dall'essere sbiadito. Goetz utilizzava il termine *simbolo* nella sua accezione più comune, senza addentrarsi in ulteriori spiegazioni concettuali. La parola *simbolo* è qui sostituibile con *immagine* o *immaginario*, qualcosa che attraverso una forma iconica trasporti altri significati.

Solo andando al di là dell'analisi formale o puramente tecnica dei restauri, dunque, e solo trattando questi interventi come atti comunicativi, potremo superare la contraddizione tra la condanna della teoria di Viollet-le-Duc come produttrice di falsi storici e comprendere invece l'esaltazione collettiva degli stessi. Traducendo in termini più tecnicamente semiotici, dovremo analizzare il linguaggio visuale di Viollet-le-Duc svincolandoci da un primo ordine di significazione, denotativo, che si concentra sul

³ La fonte dei dati è il rapporto "Le tourisme à Paris - Chiffres clés 2018", prodotto dall'Ufficio del Turismo di Parigi: <https://presse.parisinfo.com/etudes-et-chiffres/chiffres-cles-du-tourisme-parisien> [10/05/2022].

⁴ Il video del discorso è consultabile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=67fkENenCaA> [10/05/2022], e inizia con una presa di coscienza della controversia sulla teoria del restauro: "L'incitation si souvent reprise de Viollet-le-Duc dans son dictionnaire disant que restaurer un édifice peut être le restituer dans un état complet qui n'a jamais existé à un moment donné est toujours retenu contre lui".

⁵ Il ricorso alla linguistica come spiegazione e parallelo dell'architettura si trova già negli stessi Hugo e Viollet-le-Duc (Hugo, 1844: 168-169, 175-179; Viollet-le-Duc 1854: xv) ed è stato investigato, tra gli altri, da Rosa Tamborrino (2004: 456-458) ed Enrico Castelnuovo (2004: 13-20).

rimaneggiamento delle forme artistiche medievali, e concentrarci invece su un second'ordine di significazione, quello connotativo, tale come lo individuava Hijemslev, in cui albergano le sotto-intenzioni (Panofsky, 1970: 51-53; Barthes, 1957: 199-200; Chandler, 2002: 139-143). Vedremo che, sul piano della seconda significazione, teoria e pratica si ricongiungono.

3. LA PREDOMINANZA DELLA *INTENTIO LECTORIS*

3.1. *Pars destruens e pars construens* nel restauro

Prima di addentrarci nella questione della seconda significazione, è necessario chiarire la prima, ovvero l'approccio di Viollet-le-Duc all'arte medievale. Egli era convinto che, studiando in profondità le tecniche di costruzione dei secoli passati, l'uomo moderno avrebbe potuto giungere a un'immedesimazione con il costruttore medievale, tale da poterne interpretare fedelmente lo *spirito*. Imperniato di un substrato filosofico idealista, il pensiero di Viollet-le-Duc girava intorno alla dualità di materia e spirito: tra i due, la materia era nettamente inferiore allo spirito e poteva essere maneggiata, sostituita e ricreata (Gombrich, 1977: 20). Lo spirito, al contrario della materia, era immutabile, senza tempo, poteva essere condiviso da persone viventi in epoche differenti. I monumenti erano, secondo lui, stati ideati per assumere una certa forma —rispondente allo spirito—, e nel corso del tempo potevano essere stati interrotti o rimaneggiati. Il compito del restauratore era dunque rimediare a tale interruzioni, ripristinare e a volte completare l'opera.

I restauri, pertanto, pur scaturendo da un'innegabile intenzione conservativa (Viollet-le-Duc, 1866: 23-25), implicavano una *pars destruens* e una *pars construens*. La *pars destruens* coinvolgeva le tracce delle epoche che non erano riconosciute come originali o essenziali, ovvero, che non rispondevano allo spirito dell'edificio (cappelle barocche, costruzioni addossate alle cattedrali, strutture lignee successive). Queste aggiunte —se considerate malfatte— venivano eliminate o allontanate. La *pars costruens*, invece, si applicava quando le tracce originali medievali non bastavano a restituire la completezza del monumento. Il restauratore doveva integrarle con elementi architettonici o decorativi di nuova fabbricazione. Viollet-le-Duc consacrò le sue due opere più monumentali, il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* e il *Dictionnaire du mobilier*, alla regolamentazione di questa nuova fabbricazione, che era tutt'altro che arbitraria, quanto piuttosto estremamente meditata e fondata su un rigoroso studio archeologico delle tecniche di costruzione e decorazione dell'epoca. Raccomandava che questi nuovi elementi fossero di un materiale migliore di quelli antichi, per rimediare all'errore che ne aveva generato il deterioramento, ma che non fosse riconoscibile la differenza tra antico e moderno (Viollet-le-Duc, 1866: 26-27; Bressani, 2014: 108).

3.2. *Intentio operis, intentio auctoris, intentio lectoris*

Se consideriamo che il restauro è un atto volto a trasferire la fruibilità di un'opera da un'epoca a un'altra, e quindi da un codice a un altro, possiamo considerarlo paragonabile, in linguistica, a un'operazione di traduzione o interpretazione. Anche a proposito della traduzione si discute su quanto sia legittimo modificare il testo originale per facilitare questo passaggio.

Cerchiamo quindi una corrispondenza tra l'approccio di Viollet-le-Duc nei confronti dell'arte medievale e la distinzione delle tre intenzioni nell'interpretazione secondo Umberto Eco (1991: 40-45).

L'*intentio operis*, ovvero l'analisi della coerenza interna dell'opera e dei suoi sistemi di significazione, si può ritrovare nello studio archeologico meticoloso dei monumenti, testimoniato dalla pubblicazione dei *Dictionnaires*. Questo studio, però, regola le parti *destruens* e *construens*, senza spiegarne le cause.

L'*intentio auctoris*, ovvero ciò che l'autore voleva dire, è per definizione quasi impossibile da ricostruire, e Viollet-le-Duc non faceva eccezione. Nei suoi scritti la figura dell'artigiano medievale diventava quasi fantastica, gli si attribuivano volontà puramente basate sull'intuizione e sull'assimilazione con il tempo moderno, come per esempio quella di voler sfuggire alle imposizioni del regime feudale attraverso il ricorso alla libertà espressiva (Viollet-le-Duc, 1854: xvii)⁶.

L'unico modo per comprendere le motivazioni delle parti *destruens* e *construens* è dunque concedere una predominanza all'*intentio lectoris*. I restauri creativi erano giustificati, infatti, da necessità contemporanee e dovevano avere un impatto preciso nell'epoca moderna: lo affermava lo stesso Viollet-le-Duc fin dalla sua prima pubblicazione, un articolo sugli *Annales Archéologiques* edito tra il 1844 e il 1847, in cui faceva riferimento a un *fil cassé*, una connessione spezzata che era necessario ristabilire —e qui viene un primo obiettivo moderno— per salvarsi da un presente in rovina (Viollet-le-Duc, 1844: 179; Bressani, 2014: 165). La sua attività era inoltre inscindibile dalla ricerca di uno stile nazionale che avesse l'effetto —ecco un secondo obiettivo— di unificare e rafforzare il patriottismo francese (Viollet-le-Duc, 1854: vii, viii, ix). Infine, ed è un terzo obiettivo, la sua opera era legata dalla difesa della politica di Napoleone III, a cui era legato a doppio filo. Alla luce di questi tre obiettivi moderni possiamo affermare uno spostamento dell'asse temporale delle priorità: dalla conservazione del passato alla definizione del presente e del futuro (*intentio lectoris*).

⁶ Non si deve confondere la ricerca dell'*intentio auctoris* con la ricerca della *spirito*: la prima è individuale, si riferisce alla persona che effettivamente creò l'oggetto artistico. Il secondo è collettivo e appartiene a un'epoca più che a una persona, a una narrativa più che a un'esperienza.

4. LA LETTURA ATTRAVERSO LE *MITOLOGIE* DI ROLAND BARTHES

La lettura dell'opera di Viollet-le-Duc secondo le regole dell'interpretazione, per quanto utile in alcuni aspetti, risulta tuttavia incompleta. Se da un lato introduce la predominanza dell'*intentio lectoris*, dall'altro non arriva a spiegarne esaurientemente i meccanismi specifici. Quella di Viollet-le-Duc è dunque un'interpretazione dell'arte medievale, ma di che tipo?

Sotto questi aspetti, viene in aiuto il concetto di *mito* e la definizione di *mitologia* elaborata da Roland Barthes (Barthes, 1957: 191-247).

La parola *mito* è spesso associata al fenomeno del recupero del Medioevo nell'Ottocento, ma finora è stata considerata soltanto nel suo significato più generico: l'evocazione di un racconto lontano, poco definito storicamente, riletto nel presente come un esempio ideale. Proveremo invece ad applicare qui l'analisi del mito da un punto di vista semiotico, in quanto *discorso*⁷.

La premessa alla fenomenologia del mito elaborata da Barthes è riconoscerlo come una significazione di secondo livello, riprendendo lo schema a catena di Hijemslev secondo il quale significante e significato formano a loro volta un'unità semica che diventa significante di un altro significato. Il primo livello di significazione, denotativo, è chiamato *forma* e il secondo livello di significazione, connotativo, è chiamato *concetto* (Barthes, 1957: 202-205).

Una precisazione: Barthes e Hijemslev si riferivano entrambi a una concezione saussuriana del segno, visto come risultato dell'unione tra una dualità sostanziale, quella tra il significante e il significato. A questa unità si aggiungeva un ulteriore livello senza perdere la struttura bipartita, bensì raddoppiandola. Una simile dualità era anche alla base della concezione idealistica di Viollet-le-Duc, derivata da una tradizione filosofica hegeliana e romantica che da una parte separava, come abbiamo visto, la materia dallo spirito, dall'altro li considerava come un'unità comunicativa ai fini del raggiungimento degli obiettivi dell'*intentio lectoris*.

4.1. *Forma e concetto*

4.1.1. *La molteplicità delle forme*

Secondo la definizione di Barthes, il mito è un discorso determinato dalla sua intenzione (Barthes, 1957: 209). Egli attribuisce così una netta predominanza del *concetto* (funzione, *intentio lectoris*, connotazione) sulla *forma* (materialità, *intentio operis*, denotazione). Il *concetto* è unico, fermo, chiaro, immutabile, è l'inizio e il fine del discorso mitico (203). La *forma*, invece, può assumere molteplici aspetti ed è soggetta a

⁷ Il *discorso* è inteso nel senso ampio del termine, applicabile anche a un sistema di immagini (Barthes, 1957: 195).

manipolazione al fine di rappresentare meglio il *concelto*. La *forma* è quindi solitamente numericamente superiore al *concelto*.

Riguardo al mito del Medioevo, Viollet-le-Duc non fu infatti l'unico del suo tempo a rivolgersi come approdo di un'epoca in cambiamento. Al contrario, la sua esperienza fu una delle tante espressioni di una fascinazione collettiva che coinvolse molti altri intellettuali, in Francia come in molti altri paesi. La capofila di questo movimento fu forse l'Inghilterra, che a differenza di altri non aveva mai abbandonato una certa linea neogotica nella sua architettura (Brooks, 1999: 43-131), seguita dalla Germania (Belting, 1998: 27; Castelnuovo, 2004: 2-12, Viollet-le-Duc, 1996: 66), dal Belgio, e in misura minore anche dall'Italia e dalla Spagna. Ognuno di questi paesi adattò la *forma* del mito alle proprie specificità locali, mirando all'espressione della propria sfumatura di *concelto*.

In Francia, l'interesse verso il Medioevo assunse una tinta che potremmo definire scientifica, figlia probabilmente di un clima intellettuale che doveva ancora molto all'*Encyclopedie* e che aveva da poco dato origine alla nuova stagione positivista. Le prime opere editoriali francesi dedicate all'argomento risalgono al principio degli anni '30, con la pubblicazione nel 1831 della prima edizione di *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo (1844) e dei primi volumi della *Histoire de France* di Jules Michelet tra il 1833 e il 1844⁸. A partire da allora, gli studi di argomento medievale si susseguirono innumerevoli, contagiando di una febbre storicista anche la pittura e, naturalmente, l'architettura.

Viollet-le-Duc iniziò la sua carriera come conservatore sul finire degli anni '30 e fu tra i primi a traslare il discorso da un piano di fascinazione generale a una programmatica disamina delle opere d'arte, di stampra, appunto, positivista. Il suo campo di studi si allargava dall'architettura all'ornamentazione all'equipaggiamento militare, arrivando a descrivere anche gli aspetti della vita quotidiana⁹. I libri che risultarono da questi studi meticolosi godettero immediatamente di una diffusione enorme (Bressani, 2014: 230). I *Dictionnaires* erano principalmente strumenti di lavoro che raccoglievano le conoscenze che egli stesso impiegava per i suoi interventi di restauro. Anche questo lato esecutivo della sua opera godette di una diffusione straordinaria, se pensiamo che Viollet-le-Duc fu una referenza per generazioni di architetti di tutta Europa che per decenni consultarono le sue opere come manuali operativi.

In termini di tipologie, sotto la firma di Viollet-le-Duc vediamo quindi un moltiplicarsi di *forme* che passano dal testo, al disegno, all'illustrazione di libri, e infine alle manifestazioni concrete di architettura, scultura e persino di urbanistica. Tutte queste

⁸ A Michelet, lo stesso Barthes si dedicò con "passione tenace" (Barthes, 1963). La citazione è di Paolo Fabbri (https://www.paolofabbri.it/saggi/barthes_intemporaneo/ [13/02/2022]).

⁹ I nove volumi del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (il decimo è sostanzialmente un indice) si occupano di tutte le forme dell'architettura e connesse all'architettura, come la scultura, i materiali e l'ornamentazione. Il *Dictionnaire raisonné du mobilier français* si divide in sei volumi e otto parti: 1. Mobilier, 2. Utensiles, 3. Orfèverie, 4. Instruments de musique, 5. Jeux, Passetemps, 6. Outils, Outillages, 7. Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette, 8. Armes de guerre offensives et défensives (Viollet-le-Duc, 1858-1875).

tipologie rispondono coerentemente al *concetto* del nostro mito: comunicano la stessa cosa, ma con linguaggi differenti.

4.1.2. *Il concetto*

Una volta stabilite le *forme*, passiamo ad approfondire il piano del *concetto*, ovvero la funzione, l'oggetto della significazione di secondo livello. Come avviene nei miti analizzati da Barthes, il *concetto* in Viollet-le-Duc è allo stesso tempo presente e nascosto, evidente però non evidenziato.

Astrattamente, possiamo identificarlo con la *grandezza della nazione francese*, implicando con essa i sotto-concetti di *unione tra i cittadini e senso di responsabilità individuale per il bene collettivo*. Concretamente, la motivazione contingente di queste astrazioni coincide con l'appoggio alla politica di Napoleone III e, più in generale con la necessità di stabilire le basi della moderna nazione francese. Tale tensione verso un'idea di unità nazionale sarà in seguito confermata dal tentativo dei suoi epigoni di ottenere uno stesso risultato politico di unità attraverso operazioni artistiche del tutto simili quelle di Viollet-le-Duc. In Italia, dopo l'Unità politica, l'unità culturale era un concetto tanto cruciale quanto irrealistico: personaggi come Camillo Boito cercheranno senza successo uno stile *unitario* per rappresentare un fondamento culturale comune, prescindendo dalla *forma* del maestro (lo stile gotico francese) e volendo invece replicare esclusivamente il *concetto* (Tamborrino, 1996: li).

Nell'individuare il *concetto* di Viollet-le-Duc, procediamo in questa maniera: poiché raramente possediamo dichiarazioni dirette dell'architetto a proposito della politica a lui contemporanea, consideriamo le sue affermazioni a proposito di politica medievale, le quali al contrario furono esplicite e spesso elevate a principi universali dalla validità extra-storica. Cerchiamo di calare quindi queste sue posizioni nell'ambito storico-politico del suo tempo. Seguendo un'intuizione di Martin Bressani, prendiamo in considerazione un esempio significativo: l'«Essai sur l'origine et le développement de l'art de bâtir» del 1852. È uno dei suoi scritti più chiaramente programmatici in cui elaborò per la prima volta le connotazioni secolari e liberali dello stile gotico. In quella sede, individuava il sistema feudale come un male necessario affinché il popolo potesse costituirsi autonomamente come un sol corpo e sormontare le difficoltà, attraverso un conflitto inevitabile (Viollet-le-Duc, 1852: 38; Bressani, 2014: 201- 222).

Per capirne appieno le implicazioni contingenti dobbiamo considerare che la stesura del saggio seguì di pochi giorni il *coup d'état* del 2 dicembre 1851, in cui Louis-Napoleon, futuro Napoleone III, prese il potere. La propaganda di Louis-Napoleon era basata esattamente sugli stessi principi che Viollet-le-Duc riconosceva propri dell'epoca medievale: il conflitto necessario al raggiungimento dell'unità nazionale, l'ordine in contrasto all'anarchia, il ruolo del popolo nell'appoggiare la forma di governo e nel legittimarla.

Se è vero che la difesa della politica di Napoleone III non può esaurire la complessità dell'impegno contemporaneo di Viollet-le-Duc, è altrettanto vero che identificarla come nucleo di tale impegno è tutt'altro che una forzatura. La carriera professionale del restauratore parigino dipese interamente dalle sorti di Napoleone III, si può dire che ne abbia ricalcato le fasi ascendente e discendente. La sua carriera come restauratore e membro della *Commission des arts et édifices religieux*, che intraprese giovanissimo, si dovette al sodalizio amicale e professionale dell'architetto con Prosper Mérimée, sostenitore della causa napoleonica e amico intimo della sposa di Napoleone, Eugenia de Montijo, che lo stesso Viollet frequentò per anni (Bressani, 2014: 15, 99-105, 193, 223, 314).

La sua affiliazione politica era tutt'altro che nascosta: quando nel 1852, appena dopo il *coup*, fu celebrato un *Te Deum* in Notre Dame in onore di Louis-Napoleon, Viollet-le-Duc si occupò con Jean-Baptiste-Antoine Lassus della decorazione della cattedrale, già in fase di restauro, sistemando sulla facciata, con un espediente visivo chiarissimo, statue alte quattro metri di Carlo Magno e San Luigi da un lato, Luigi XIV e Napoleone I dall'altro. Il nuovo reggente vi fece eco fisica e dinamica, entrando per il portale principale (Bressani, 2014: 210).

Undici anni più tardi, nel 1863, Viollet-le-Duc fu tra i fautori di una sorta di ulteriore *coup* all'Académie Française: durante il suo unico anno di insegnamento, le poche lezioni che riuscì a tenere furono costantemente interrotte da proteste studentesche, con l'accusa, fondata, di voler soffocare la libertà intellettuale dell'istituzione in favore del nuovo imperatore (Bressani, 2014: 318). Per difendersi dalle accuse, Viollet-le-Duc pubblicò un libello dal titolo *Intervention de l'état dans l'enseignement des beaux-arts* (Viollet-le-Duc, 1864).

Il fallimento di questa rivoluzione culturale precedette il fallimento finale di Napoleone III nella guerra franco prussiana del 1870 e 1871. Il coinvolgimento dell'architetto con la parte perdente era talmente evidente che Viollet-le-Duc scelse l'esilio volontario a Losanna, dove visse e lavorò dal 1872 fino alla sua morte, nel 1879.

4.2. L'adattamento della forma al concetto

4.2.1. L'analogia

Entriamo ora nel merito delle strategie di creazione del mito stesso, seguendo gli elementi della fenomenologia esposta da Roland Barthes.

In primo luogo, esaminiamo la *forma*. Perché e come si sceglie una certa *forma* per essere veicolo del *concetto*? Barthes rispondeva a questa domanda con una deviazione dalla regola saussuriana secondo la quale l'associazione tra significante e significato è

prettamente arbitraria. Nel mito questo non accade: vi è invece un'elezione attiva di una *forma* specifica da parte del creatore del mito (Barthes, 1957: 212)¹⁰.

La scelta di una certa *forma* e non di un'altra, pur non essendo esclusiva, è sempre motivata da un'analogia tra *forma* e *concetto*. In altre parole, il *concetto* si esprime attraverso una o più *forme*, le quali sono adatte a rappresentarlo perché in qualche maniera gli somigliano.

Nel nostro caso, la *gloria dell'impero di Napoleone III* poteva essere esemplificata anche mediante altri linguaggi —di fatto accadde, se pensiamo al gusto pompeiano e neogreco delle dimore private dell'imperatore o all'impulso dato all'arte contemporanea attraverso *Salons* e Esposizioni—. Generalmente, la differenza tra questi altri linguaggi e il mito elaborato da Viollet-le-Duc risiedeva nel fatto che quest'ultimo era rivolto al popolo in generale, quasi inteso come massa: trovava utili, quindi, forme grandiose, facilmente riconoscibili, abbastanza lontane nel tempo per essere suggestive e non apertamente controverse.

Per diverse ragioni l'arte medievale si adattava meglio di altre a queste istanze populiste. Innanzitutto, la *domesticità*: l'arte sviluppata tra i secoli dal XI al XVI, e soprattutto l'architettura, era considerata prettamente francese, nata spontaneamente senza influenze straniere, un puro frutto del *génie* nazionale. Al contrario, la grande corrente dell'arte classica e neoclassica si portava dietro un sostrato di significati legati all'immagine della romanità e, di conseguenza, secondo la narrazione storica più elementare, ai concetti di *dominazione* e di *straniero*, senza dimenticare le recenti appropriazioni dell'arte romana da parte di Napoleone I.

Le forme gotiche, invece, in particolare l'emblematica ogiva, implicavano un senso dell'autoctono, legato non a un monarca in particolare, ma a una concezione più impersonale di *nazione* (Bressani, 2014: 178). Poco importava se questo senso di nazione era condiviso anche da Inghilterra e Germania, ognuna riportando le origini del Gotico nella rispettiva patria: caratteristica del mito è per l'appunto l'affidarsi alla percezione prima che all'indagine storica. A Colonia, per esempio, si decise di restaurare la Cattedrale come simbolo della *germanicità*, ma quando successivamente si procedette a studiarne l'origine, essa risultò essere francese, cosa che suscitò grande imbarazzo in tutti gli attori coinvolti (Belting, 1998: 28, 29).

Il senso della *domesticità* era spesso accompagnato dalla questione dell'*unità nazionale*. Nella prefazione al *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* leggiamo che la fioritura dell'arte medievale non si considerava solo un effetto della grandezza di Francia, ma anche una sua causa della sua unità:

Politiquement parlant, aucun pays, malgré des différences d'origines bien marquées, n'est fondu dans un principe d'unité plus compacte que la France ; il n'était donc ni juste ni sensé de vouloir mettre à néant une des causes de cette unité : ses arts depuis la décadence romaine jusqu'à la renaissance (Viollet-le-Duc, 1854: vii).

¹⁰ Barthes spiega quest'eccezione alla regola dell'arbitrarietà con un'azione coercitiva e cinica del creatore del mito. Tratteremo questo argomento più avanti.

L'azione di recuperare quest'arte, dunque, rispondeva a un parallelo recupero dell'unità nazionale: ci troviamo davanti a un esempio chiarissimo di quello che Roland Barthes (1957: 207) chiamava *manifestazione del concetto*, ovvero una dichiarazione della seconda significazione del mito da parte del creatore stesso.

Per ultimo, dobbiamo considerare il *carattere popolare* di cui Viollet-le-Duc vestiva il suo discorso mitico. Il popolo era ritratto come una forza anonima e spontanea. Gli artigiani coinvolti nella costruzione delle cattedrali, pur essendo sudditi sul piano politico e religioso, soggetti al re, ai suoi vassalli e al clero, riuscivano ad esprimere le loro idee di emancipazione e di libertà intellettuale attraverso l'arte (Viollet-le-Duc: 1854: xvii).

Di nuovo, spostiamo il fuoco della lente dal mito medievale alla contingenza storica ottocentesca e notiamo che l'edizione del primo volume del *Dictionnaire raisonné* risale al 1854, circa due anni e mezzo dopo il *coup* del 1851. Considerando la mole di lavoro che doveva aver comportato, la frequenza di pubblicazione dei volumi seguenti—ogni uno o due anni—e il fatto che le prime anticipazioni della sua pubblicazione risalivano all'anno precedente (Bressani, 2014: 231), possiamo dedurre che la concezione del dizionario sia da collocarsi in un periodo immediatamente successivo al colpo di stato, e che la sua pubblicazione avesse ricevuto un impulso dalla nomina dell'autore a *Inspecteur général des Édifices diocésains*, nel 1853.

Il *Dictionnaire* ricalcava infatti le connotazioni populiste della fase iniziale del governo di Louis-Napoleon, il quale, prima del *coup*, si era rivolto direttamente alle masse con un *Appello al Popolo* perché lo appoggiassero nelle sue rivendicazioni e, una volta insediato, ristabilì immediatamente il suffragio universale. L'appoggio volontario delle masse sembra di importanza strategica per il nuovo imperatore in questa prima fase. Ciononostante, la natura di questo appoggio era ambivalente: il popolo avrebbe dovuto collaborare ed appoggiare un governo che era sostanzialmente centralista e molto poco democratico.

Nemmeno la posizione di Viollet-le-Duc si può definire democratica, né socialista in alcuna maniera. Al contrario, promuoveva una partecipazione riflessa del popolo, impersonato idealmente dall'artigiano medievale, limitando la sua libertà al campo della creazione artistica e costringendo sul piano simbolico la sua partecipazione alla grandezza nazionale¹¹.

4.2.2. *Lo svuotamento della forma*

Il carattere popolare dell'arte medievale aveva una doppia valenza nella formazione del discorso mitologico: non soltanto era parte della motivazione analogica tra *forma* e *concetto*, ma rispondeva alla necessità di *svuotamento del senso originale della forma*. Quanto più il linguaggio scelto per il mito, infatti, si presentava in partenza svuotato della

¹¹ Fu il punto di rottura tra Napoleone III e intellettuali come Victor Hugo e Jules Michelet, che passarono da un iniziale appoggio al futuro imperatore a una decisa opposizione.

sua prima significazione, quanto più agilmente lo si poteva riempire della seconda significazione. E poiché l'arte medievale si presentava come un prodotto di una moltitudine anonima di artigiani dei quali non era possibile risalire al nome, né tantomeno alle storie personali, essa poteva essere raccontata nuovamente in forma di prodotto corale del genio nazionale, senza che fosse disturbata da possibili contraddizioni biografiche dei singoli.

Un simile vuoto storiografico si poteva applicare, oltre agli autori delle opere, al Medioevo intero, che si presentava a Viollet-le-Duc come un patrimonio sommerso, un'epoca fino a quel momento ignorata la cui storia rimaneva tutta da scrivere. Questa particolare condizione era favorita da due cesure epocali: la fine dell'impero romano da un lato e l'inizio del Rinascimento dall'altro. La storiografia era dominata allora dal concetto dei *secoli bui* come periodo di cancellazione dell'influenza della civiltà romana, tra l'VII e il X secolo. A partire dall'XI fino al XV secolo, in totale indipendenza dalla romanità, si sarebbe quindi sviluppata la civiltà medievale, terminata con il Rinascimento quando si recuperò l'ideale classico, in piena contraddizione con ciò che l'aveva immediatamente preceduto.

Poiché il gusto collettivo non si era liberato della gerarchia secondo la quale il classico era superiore al barbaro¹², si era creato un vuoto storiografico importante riguardo ai secoli di mezzo. Ciò lasciava a Viollet-le-Duc il compito di riprendere il *fil cassé* dell'arte medievale e nello stesso tempo gli accordava la quasi totale libertà di farlo nella maniera a lui più congeniale.

4.2.3. *Il furto di linguaggio*

Una volta inteso il perché il linguaggio dell'arte medievale si era rivelato tanto adatto a esemplificare il *concetto* che muoveva Viollet-le-Duc, possiamo passare ad analizzare il come. In questo senso, Barthes (1957: 207, 217-224) individuava due approcci che contraddistinguono il discorso mitico: il *furto* di un linguaggio e la sua *deformazione*.

Riguardo al *furto di linguaggio*, la connessione è piuttosto evidente. Viollet-le-Duc si appropriò di forme artistiche di un'epoca passata per rinvigorirle del proprio *concetto*, utilizzarle come significanti di un significato invece pienamente presente. L'operazione, inoltre, era tutt'altro che occulta. Nella prefazione del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* leggiamo chiaramente che lo studio dei monumenti medievali ha il fine di essere utile alla costruzione di nuovi edifici, per i quali si dovrà imparare il linguaggio antico per dire nuove cose: “Si l'on élève un édifice neuf, ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pour exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit” (Viollet-le-Duc, 1854: xv).

¹² Il primo degli *Entretiens sur l'architecture* si apre appunto con la domanda: “Qu'est-ce que la barbarie?”, in cui cerca di separare concettualmente la barbarie estetica dalla barbarie umana, riscattando il periodo della gioventù dell'arte, ossia il medioevo, come periodo dell'infanzia nel processo artistico (Viollet-le-Duc, 1863: 9-11).

È in fondo questa la base della teoria violettiana del restauro, con il suo approccio al passato strumentale, piuttosto che conservativo. Lo stesso vale per l'immenso lavoro storiografico svolto tra il 1854 e il 1879 e per il corpus di disegni che l'accompagna, di una straordinaria qualità tecnica. Ricordiamo che Viollet-le-Duc era stato primariamente un disegnatore, e tra i più quotati e premiati. Tutto, all'interno dei disegni, riporta all'epoca medievale, compreso l'abbigliamento delle figurine umane aggiunte per dare l'idea della scala delle architetture, sempre vestite in cappa e spada. Persino le architetture moderne che illustrano gli *Entretiens* (1863) erano popolate di dame e cavalieri, rendendo ancora più confusi i limiti tra le due epoche.

4.2.4. *La deformazione del linguaggio*

Nelle illustrazioni, oltre alla prova dell'assimilazione del linguaggio architettonico medievale, troviamo una delle chiavi decisive per la definizione del discorso mitico. Lo stile di Viollet-le-Duc è immediatamente riconoscibile, il tratto è deciso ed esatto, ma di un'esattezza ideale, progettuale, che ha poco a che vedere con la realtà sensibile. Non esistono elementi atmosferici, come luci o ombre, se non quelle necessarie a definire i volumi. Non esistono elementi naturali: spariscono i muschi, le foglie, le piccole imperfezioni che sono proprie di monumenti così antichi. Le pietre di Viollet sono perfette, senza una scalfittura. Tutto è rappresentato come in uno stato architettonico ideale, astratto, senza che nessun colore o elemento estraneo possa distogliere l'attenzione del lettore dalla funzione primaria dell'illustrazione, ovvero esaminarne la composizione, la struttura e l'aspetto generale dei differenti elementi dell'architettura medievale.

Lo stile delle illustrazioni violettiane (Immagine 1) ha diversi tratti in comune con i testi scientifici dell'epoca positivista, come per esempio quelli di Charles Darwin (Immagine 2): condividono la stessa monocromia e lo stesso modo di integrare testo ed immagini.

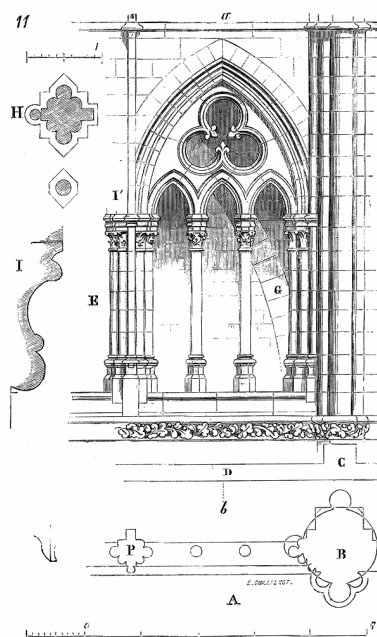


Immagine 1. *Trifora della Cattedrale de Amiens*, illustrazione del *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, vol. 1 (1854), Viollet-le-Duc.

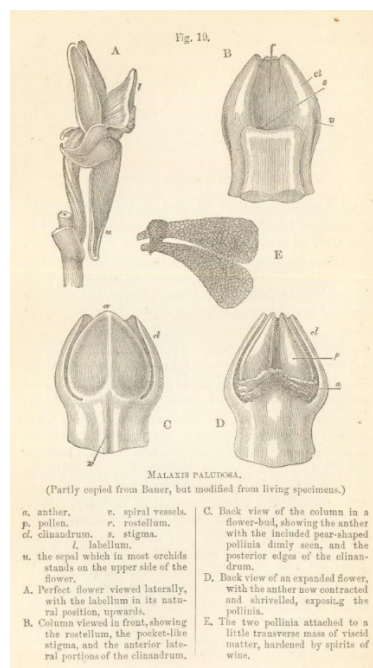


Immagine 2. *Malaxis Paludosa*, illustrazione dall'edizione del 1877 di *Fertilization of Orchids*, di Charles Darwin.

Come nei trattati scientifici, anche nei *Dictionnaires* la funzione dell'illustrazione era complementare a quella del testo. L'insieme delle due, secondo l'orientamento positivista, aveva lo scopo di favorire il progresso della conoscenza scientifica attraverso l'ordine e la classificazione degli elementi, progresso che a sua volta era volto alla creazione di qualcosa di utile alla società. Di nuovo, assistiamo alla predominanza dell'*intentio lectoris*.

Tornando alla struttura del discorso mitico, anche questa operazione di *scientifizzazione* dell'architettura medievale rispondeva alle modalità di *furto di linguaggio* e di una sua *deformazione* in virtù della funzione comunicativa ultima. Scriveva Barthes (1957: 211): "il mito è una parola rubata e restituita", e nel restituirla, non la si ricolloca esattamente al suo posto. Viollet-le-Duc compiva un'operazione simile: rubava un linguaggio antico, già svuotato di senso da secoli di oblio storiografico, e lo restituiva alla sua epoca modificato nella sostanza e nell'apparenza, dapprima attraverso le sue illustrazioni idealizzate e scientifiche, e secondariamente attraverso i suoi restauri, che in una certa maniera erano ugualmente scientifici nelle loro basi storiche e idealizzati nei loro risultati estetici.

4.3. La naturalizzazione del concetto

Dopo aver individuato la *forma* e il *concetto* del mito del Medioevo in Viollet-le-Duc, aver chiarito le motivazioni per cui il *concetto* ha adottato tale *forma* e infine evidenziato

le fasi di *furto* e *deformazione* durante l'adozione del linguaggio, ci spostiamo ora nella sfera dell'effetto del discorso mitico. Barthes riconosceva come una delle maggiori cause del successo del mito quella che lui chiamava la *naturalizzazione del concetto*: il mito mantiene una forte carica persuasiva perché il suo ruolo non è semplicemente quello di affermare il concetto, bensì di manifestarne la naturalità, la sua esistenza al di là di qualsiasi tentativo di asserirlo o negarlo. Il discorso mitico diventa così nient'altro che una prova del concetto stesso, un'evidenza della sua validità, una giustificazione *eccessiva* di un concetto che è già passato dalla relatività della *Storia* all'assoluto della *Natura* (Barthes, 1957: 217).

A dispetto dell'affinità lessicale, la *naturalizzazione* ha poco a che vedere con la tendenza al naturalismo, quest'ultima è solo una parte del processo. Altri elementi contribuiscono alla naturalizzazione del concetto mitico, e sono riconoscibili per lo più in due forme retoriche che Barthes individua come *vaccino* e *privazione della storia*.

4.3.1. *Il vaccino borghese e metodologico*

Barthes era convinto che il mito fosse sempre originato da un atteggiamento cinico, volto deliberatamente a nascondere la verità in cambio di una più affascinante menzogna. Per farlo, la classe borghese utilizzava degli espedienti retorici, per esempio ciò che lui chiamava *vaccino*: rendere manifesta una piccola parte del *male* che si voleva nascondere affinché il destinatario si concentrasse su di essa, ignorandone le dimensioni reali. La connotazione esplicitamente anti-borghese si intensificava in quest'ultima parte del suo scritto, in cui analizzava i ruoli nella creazione del mito e le sue forme di persuasione: dobbiamo considerare, come indicava Paolo Fabbri (2000: 24), che Barthes praticava la semiologia principalmente come critica alle connotazioni ideologiche borghesi, e che era stato, prima che semiologo, un critico, un propagatore e un difensore dell'opera di Bertolt Brecht.

Concediamoci un esercizio di stile e immaginiamo come Barthes stesso avrebbe individuato l'espediente del *vaccino* nell'opera di Viollet-le-Duc. Dobbiamo adottare la sua prospettiva anti-borghese per individuare per primo il *male* più generale che il mitografo avrebbe voluto nascondere. Cercheremmo qualcosa di inerente al rapporto tra borghesia e popolo, probabilmente guarderemmo alla *captatio benevolentiae* con la quale Viollet-le-Duc riconosceva nell'arte una forma di espressione libera del popolo, e vi riconosceremmo un tentativo di nascondere gli effetti di una sua effettiva oppressione sul piano politico.

Questa ipotesi, per quanto fantastica, potrebbe non essere del tutto infondata, se pensiamo che il colpo di stato di Napoleone III del 2 dicembre 1851 fu talmente rilevante nel rapporto storico tra borghesia e popolo che spinse lo stesso Karl Marx a dedicargli un pamphlet in cui parlava del *coup* come di una seconda rivoluzione della borghesia (Marx, 1971 [1852]: 11, 16, 24). Barthes stesso lo citò (1957: 239) proprio durante l'esposizione delle forme retoriche di cui stiamo scrivendo. Lo stesso *coup* segnò l'esclusione di Jules

Michelet dal Collège de France e l'esilio volontario di Victor Hugo, tutti personaggi dalle convinzioni decisamente più liberali dell'aristocratico Viollet-le-Duc. Come studioso appassionato di Michelet, Barthes avrebbe probabilmente seguito questa direzione.

Vorrei però tentare un'ulteriore visione dell'espedito retorico del *vaccino*, spostandolo dal piano sociale a un piano più specificatamente estetico-metodologico. Potrebbe essere una chiave per risolvere una delle più incombenti contraddizioni di Viollet-le-Duc, quella generata, da una parte, dallo studio straordinariamente esatto e approfondito delle forme dell'età media, e, dall'altra, dalla libertà interpretativa dei suoi interventi di restauro. Secondo la nostra analisi, la pratica di un restauro integrativo e fantasioso risponde esattamente alla definizione principale del mito, ovvero "un discorso definito per la sua intenzione" (Barthes, 1957: 209), dove l'intenzione —l'*intentio lectoris*— era quella di ottenere opere che accrescessero la gloria e l'unità di Francia sotto Napoleone III (*concetto*). Poiché l'intenzione era dominante, essa superava in rilevanza l'istanza conservativa delle opere stesse. Il sacrificio della materialità dell'architettura medievale sarebbe dunque il *male* che Viollet-le-Duc avrebbe voluto nascondere.

Come conciliare questo sacrificio con una conoscenza così dettagliata della storia, come quella compiuta prima di intervenire a Carcassonne, per esempio (Viollet-le-Duc, 1878)? Non avrebbe potuto semplicemente evocare un'atmosfera medievale, come altri avevano fatto prima di lui, senza tutto l'apparato storico-positivista? La risposta che a noi moderni verrebbe naturale è che Viollet-le-Duc, dovendo intervenire su opere antiche, necessariamente voleva conoscerle a fondo prima di modificarle, ma questo pensiero non sarebbe coerente con il pensiero dell'epoca, non prima che Viollet-le-Duc iniziasse la sua ricognizione storica. Sarebbe più corretto dire che l'analisi storica ha accompagnato i restauri proprio *a partire da* Viollet-le-Duc. Non aveva quindi al principio alcuna necessità intellettuale di accompagnare i restauri con lo studio: fu egli stesso l'iniziatore e il creatore di questa pratica.

Troviamo una spiegazione convincente applicando il meccanismo del *vaccino*. L'approfondimento storico diventerebbe così una iniezione (recessiva) di obiettività all'interno del suo contrario (dominante), con lo scopo di giustificare ed esorcizzare l'intrinseca carica immaginativa implicata dal restauro integrativo. Spostarci dal piano ideologico a quello metodologico, inoltre, ci permette di pensare che il meccanismo fosse adottato in maniera innocente, cioè senza un'intenzione cinica: al contrario, Viollet-le-Duc era convinto di stare contribuendo alla conservazione dei monumenti nel modo migliore (Viollet-le-Duc, 1854: vii; 1863: 9-11).

Tutto questo contribuiva però alla naturalizzazione del discorso mitico: il creatore del mito era il custode del *male* (l'immaginazione del restauro integrativo) e contemporaneamente della sua cura (l'analisi storica), ma mentre la seconda era manifesta, il primo rimaneva quasi completamente celato nelle sue origini e implicazioni.

4.3.2. *La privazione della storia*

Un'altra formula retorica individuata da Barthes e riconoscibile soprattutto nella produzione scritta di Viollet-le-Duc è la *privazione della storia*, un sistema di appropriazione dell'oggetto che comporta lo svuotamento della sua individualità per consegnarlo completamente alla funzione del mito. Come esempio, Barthes (1957: 239) utilizzava la tipologia editoriale della guida turistica, che vuole dare l'impressione che i luoghi siano da sempre esistiti per il momento esatto in cui il turista li sta visitando.

Siamo davanti a un'ulteriore contraddizione, perché l'architetto francese non fece altro che fornire storia, eppure il suo corpus di opere segue schemi narrativi alieni al racconto storico *tout court*, preferendo la divisione per temi e l'analogia con la linguistica. La sua linea del tempo, invece di essere progressiva, procede saltando da un'epoca all'altra, fedele alla convinzione di poter replicare gli elementi umani in momenti diversi.

La sua concezione generale della Storia seguiva lo schema tipico dell'archeologia romantica secondo la quale i periodi si ripetono ciclicamente seguendo il paradigma delle età della vita dell'uomo. Considerava l'età gotica come una sorta di infanzia dell'arte, il principio di un processo che era andato contaminandosi e complicandosi durante i secoli, aveva raggiunto la maturità e infine la decadenza, e che doveva ricominciare ora dall'inizio, attraverso il contatto diretto con i principi ispiratori. Nella prefazione del *Dictionnaire de l'architecture* leggiamo chiaramente: "Les civilisations qui ont profondément creusé leur sillon dans l'histoire, sont celles chez lesquelles les traditions ont été le mieux respectées, et dont l'âge mûr a conservé tous les caractères de l'enfance" (Viollet-le-Duc, 1854: iii). Più che una constatazione, era un auspicio, un programma operativo.

Non era dunque un processo evolutivo lineare, piuttosto un tentativo di ritorno alle origini. Un corollario a tale concezione evoluzionistica dell'arte era quello di riconoscere la propria epoca come lo stadio ulteriore allo stadio finale, ovvero il massimo del progresso possibile, un pensiero dalle implicazioni apocalittiche che trovava un corrispondente medievale diretto —un'altra analogia— nel topos storico della sopravvivenza alla paura dell'anno mille e nella conseguente rifioritura della civiltà e delle arti (Viollet-le-Duc, 1844; Bressani, 2014: 167).

Un altro mezzo di *privazione della storia* è riconoscibile più concretamente nella struttura stessa delle sue opere scritte. Viollet-le-Duc non scrisse mai una Storia dell'architettura, un racconto lineare come invece scrisse Michelet. La sua opera più estesa e più rilevante erano grandi raccolte per le quali adottò dunque la configurazione del dizionario, compiendo una scelta decisamente significativa nell'ottica della formazione di un linguaggio.

Dal punto di vista storiografico, però, il dizionario non è ideale: non c'è un'intenzione narrativa globale né ne è prevista una lettura consequenziale. Solo all'interno delle singole voci, e solo in alcune (Viollet-le-Duc, 1854: 116), troviamo una sorta di organizzazione a base temporale, ma, così come accadeva con la catalogazione geografica o formale, essa

era utilizzata allo scopo di creare griglie, per inquadrare gli elementi architettonici secondo uno schema tassonomico, comune più alle pubblicazioni scientifiche che non alla storiografia.

Al di là dell'immediato parallelo con la sfera della linguistica, nella forma del dizionario riconosciamo ancora una volta una predominanza della funzione e un'evidente sottomissione della materia trattata all'*intentio lectoris*. Esso favorisce una consultazione parziale ed occasionale, secondo la necessità del lettore (Bressani, 2014: 231-232). Con i *Dictionnaires*, Viollet-le-Duc non volle creare trattati di storia dell'arte, dunque, ma manuali di lavoro, strumenti per la creazione di nuova architettura, utilizzando la storia solo in misura funzionale al suo scopo principale. La storia, semplicemente, era strumento e non fine.

È necessaria una riflessione sul significato della ricerca storiografica nell'epoca di Roland Barthes e in quella di Viollet-le-Duc. Ai tempi del semiologo francese, il fine dello storico era organizzare un insieme di fatti accaduti nel passato. Era auspicabile che vi si avvicinasse nella maniera più neutra possibile, con un approccio che non prevedeva, perlomeno idealmente, alcuna modifica, né traduzione, né interpretazione dell'accaduto. Se vedessimo la storia come un testo, potremmo dire che attraverso l'*intentio operis* si cercava di risalire il più fedelmente possibile all'*intentio auctoris* (o *auctorum*), tentando di sopprimere l'*intentio lectoris* (Barthes, 1989: 127-140; Lozano, 1987: 134-136).

Per molti studiosi del XIX secolo, invece, e in maniera particolarmente evidente per Viollet-le-Duc, la storia era concepita come qualcosa di attivo, una materia grezza da interpretare, connettere con il presente, organizzare in narrative e, nel caso del restauro, addirittura ricreare fisicamente.

Le sue intenzioni sono chiare fin dalla prefazione del *Dictionnaire de l'architecture*, in cui, dopo aver rinunciato a una narrazione consequenziale dell'arte medievale perché riconosciuta come potenzialmente troppo estesa e complessa, così continua:

nous croyons que le moment est venu d'étudier l'art du moyen âge comme on étudie le développement et la vie d'un être animé qui de l'enfance arrive à la vieillesse par une suite de transformations insensibles, et sans qu'il soit possible de dire le jour où cesse l'enfance et où commence la vieillesse. Ces raisons, notre insuffisance peut-être, nous ont déterminé à donner à cet ouvrage la forme d'un Dictionnaire. Cette forme, en facilitant les recherches au lecteur, nous permet de présenter une masse considérable de renseignements et d'exemples qui n'eussent pu trouver leur place dans une histoire, sans rendre le discours confus et presque inintelligible (Viollet-le-Duc, 1854: x).

Seguiva una dettagliata disamina di come l'architetto contemporaneo avrebbe dovuto approcciarsi allo studio dell'arte del Medioevo: non come qualcosa da ripetere pedissequamente, ma come qualcosa di utile, in cui ricercare un'*anima* (altrove chiamata *spirito*, *principio creatore*, *legge*, *genio nazionale*). Di nuovo, un'esplicitazione dei meccanismi della creazione del mito: attraverso la privazione della storia l'oggetto mitico veniva piegato alla funzione contingente, ovvero alla rinascita dello spirito medievale,

alla rivitalizzazione del genio nazionale con tutto il suo corredo di implicazioni politiche e, come abbiamo visto, populiste.

5. PUNTI DI DISTANZA: UNA NUOVA IPOTESI DI APPLICAZIONE DELLA LETTURA BARTHESIANA

Nonostante i numerosi punti di connessione tra la definizione della mitologia da parte di Roland Barthes e l'opera di Viollet-le-Duc, non possiamo dimenticare che stiamo applicando una lettura semiotica un'epoca e a delle caratteristiche distanti circa un secolo dall'epoca per cui era stata pensata. Sarà opportuno, quindi, affinché risulti sensata, ammettere possibili divergenze e modificazioni di questa lettura, considerando come specialmente suscettibili di revisione le parti della teoria di Barthes che più aderivano alla realtà a lui contemporanea.

5.1. I ruoli nella creazione del mito

Barthes (1957: 214) sosteneva che ci fossero tre possibili approcci al mito, a seconda dell'elemento che attraeva maggiormente l'attenzione del soggetto coinvolto: il *creatore* del mito si concentrava sulla *forma*, la svuotava di senso, le attribuiva attivamente e cinicamente un nuovo senso; il *mitologo*, ovvero lo studioso del mito, si concentrava invece sul *concetto*, sul senso, riconoscendo la *forma* come un alibi del *concetto*; ripartendo equamente l'attenzione su *forma* e *concetto*, concependo il mito come un tutto inestricabile di forma e senso, si adotta la posizione del *lettore ideale* del mito, ovvero del suo destinatario.

Il creatore del mito era quindi sempre cosciente di stare modificando una realtà ai fini della naturalizzazione di un *concetto*, compiendo cioè un'azione deliberatamente cinica. Secondo questa visione, la creazione del mito si componeva di due fasi distinte: prima avveniva la presa di coscienza del *concetto* e successivamente la ricerca della *forma* adeguata per esprimerlo.

Barthes arrivò a questa conclusione analizzando miti moderni e da lui definiti *borghesi*. Il suo esplicito fine era quello di smascherarli, in accordo con gli obiettivi della sua personale ricerca semiologica: l'ideale eliminazione delle connotazioni ideologiche del linguaggio, fino ad arrivare a un ipotetico *grado zero* della scrittura, una struttura universale (Barthes, 1957: 221; Fabbri, 2000: 24).

Quando passiamo al caso della mitologia elaborata da Viollet-le-Duc, però, i ruoli di creatore e destinatario del mito cessano di essere così chiari, fino a confondersi del tutto. Come applicare questa visione cinica a un'esperienza come quella di Viollet-le-Duc, così lontana nel tempo e necessariamente partecipe di un altro ordine sociale, di un altro contesto e di un altro codice, rispetto a quelli presi in analisi dal saggio del 1957? Barthes stesso non si sbilanciò in interpretazioni di miti di cui non condivideva in prima persona il codice comunicativo, cioè che non fossero a lui contemporanei.

Abbiamo davanti due strade: la prima è quella di improvvisarci Roland Barthes e tentare di applicare la sua visione anti-borghese, la seconda è quella di adattarla rinunciando ad alcuni assunti che mal si accostano al nostro contesto. La prima ipotesi —l'improvvisazione— non è evidentemente una soluzione viabile, ma ci può essere utile al momento di addentrarci nella seconda strada, ovvero una nuova applicazione della lettura mitica che prescinda dalle implicazioni contemporanee dello stesso Barthes per adeguarsi meglio al momento storico preso in esame.

5.2. La questione della borghesia e l'*identificazione*

Bisogna innanzitutto considerare che il riferimento alla classe borghese non è secondario alla conformazione della mitologia del mito stesso. Molti meccanismi evidenziati sono originati da caratteristiche proprie della borghesia, e non si sarebbero sviluppati nello stesso modo in altre condizioni sociali. Un esempio fra tutti, la naturalizzazione del *concetto*: secondo Barthes (1957: 224-229) la borghesia, per una sua codardia endemica, non era capace di affrontare l'affermazione diretta del *concetto*, preferendole una conferma più indiretta, che non offrisse apertura al dibattito.

O ancora, il *vaccino* e la *privazione della storia* erano una maniera di semplificare gli argomenti dovuta a un sostanziale egotismo quasi infantile della borghesia, che tende a declinare il mondo a sua immagine e somiglianza per non affrontare il problema della diversità.

Si ritrova tutto questo in Viollet-le-Duc? La classe borghese, o quantomeno la sua versione ottocentesca, è effettivamente protagonista assoluta della sua epoca. In particolare, come abbiamo visto, proprio il *coup d'état* del 2 dicembre 1851 venne considerato uno dei primi trionfi della borghesia in Francia. Il saggio di Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* (1971 [1852]), tentava di spiegare i rapporti di potere tra il perdente proletariato francese e la grande rivoluzione borghese di Napoleone¹³. Barthes lo citò più volte nelle sue *Mitologie*. È possibile, dunque, che i meccanismi individuati come propri della borghesia avessero avuto origine proprio in questo momento storico.

L'analogia più cogente si ritrova nel meccanismo di *identificazione*, una delle forme retoriche che nello scritto del 1957 facevano parte della fenomenologia dei miti politicamente di destra, insieme ai già esaminati *vaccino* e *privazione della storia*. Esponendo questa forma retorica, Barthes (1957: 239) citava in nota il *18 brumaio* di Marx spiegando come il piccolo-borghese non potesse concepire nulla che andasse al di là della definizione che lui aveva creato di se stesso, e riconducesse quindi ogni fenomeno umano a un riverbero della propria identità attraverso, appunto, l'*identificazione*.

Viollet-le-Duc rispondeva a questa definizione sotto più di un aspetto. Non erano rari gli esempi di identificazione materiale: durante la stesura del *Dictionnaire du mobilier*

¹³ “Le rivoluzioni borghesi, come quelle del secolo decimottavo, passano tempestosamente di successo in successo; i loro effetti drammatici si sorpassano l'un l'altro gli uomini e le cose sembrano illuminati da fuochi di bengala l'estasi è lo stato d'animo d'ogni giorno” (Marx, 1971 [1852]: 16).

andava vestito in abiti medievali nel suo studio per cogliere appieno la relazione tra abiti e corpo umano (Bressani, 2014: 310). Più metaforicamente, sappiamo che nel cantiere di restauro della Sainte-Chapelle e successivamente in quello di Vezelay, risolveva problemi pratici entrando nella pelle dell'artigiano medievale, cercando di immaginare ciò che lui avrebbe deciso (Bressani, 2014: 120).

Da un punto di vista metodologico, l'immedesimazione aveva un ruolo fondamentale nella teoria del restauro: vincolata a uno studio previo esteso e profondo, guidava il restauratore fino a cogliere lo *spirito* dell'artista medievale. Una volta compiuta l'identificazione a livello intellettuale tra architetto antico e moderno, era coperta anche l'istanza conservativa: il moderno non avrebbe potuto tradire l'antico perché ne aveva assunto il carattere.

Idealmente, l'assunto era coerente: si trattava di non fare nulla che non avrebbe fatto un artigiano medievale. Il problema sorgeva quando a questo si aggiungeva la funzione del mito, l'*intentio auctoris*, secondo cui la conservazione, come tutto il resto, si doveva piegare all'egemonia del *concetto*. L'immedesimazione cambiava allora il suo polo magnetico: non era più il moderno a immedesimarsi nell'antico ma l'antico che si adattava al moderno, il presente vinceva sul passato. Antico e moderno collaboravano a un fine comune, ma chi stabiliva questo fine era necessariamente il secondo, in una sorta di contumacia. Per questo motivo, non si escludeva che il moderno sopperisse alle mancanze dell'antico, giungendo con nuove tecnologie a quell'obiettivo che l'antico, per mancanza di mezzi, non aveva potuto raggiungere.

5.3. L'ipotesi dell'ingenuità

È bene ricordare che la libertà di intervento non era totale, ma rispondeva ad un'etica precisa, originata da una generale necessità di conservazione del monumento e regolata dallo stesso principio (Viollet-le-Duc, 1866: 25). Se da un lato il meccanismo dell'immedesimazione conferma la tesi di Barthes, secondo la quale il borghese riporta ogni cosa al proprio universo personale, è proprio in un così profondo grado di identificazione che credo si trovi la smentita al corollario di questa tesi, ovvero che la creazione del mito avesse una natura cinica.

Per il caso di Viollet-le-Duc non abbiamo prove né di un presunto cinismo nella creazione del mito, né del suo contrario, e procediamo quindi per abduzione. Nel mito del Medioevo ottocentesco troviamo tre elementi che marcano una differenza rispetto ai miti analizzati da Roland Barthes: la *coralità*, la *durata* e l'*unicità*.

Viollet-le-Duc non elaborò il suo mito da zero, ma partecipò a un discorso corale, condiviso dalla quasi totalità della popolazione intellettuale in tutta Europa. In secondo luogo, la durata del nostro mito è decisamente maggiore a quella degli esempi di Barthes: non solo accompagnò l'intera carriera di Viollet-le-Duc, ma ne trascese decisamente gli estremi temporali. Egli raccolse una narrativa già creata e la consegnò ai suoi successori, seppur con consistenti variazioni. Questi due primi elementi non fanno che allargare il

codice del mito da un momento preciso e contingente (come assumeva Barthes) a un'intera epoca e a un intero continente. Ciò impedisce di stabilirne un unico autore fisico e, di conseguenza, rende debole l'ipotesi della creazione del mito come individuazione cosciente del *concetto* e successiva ricerca della *forma*. A meno di accettare la supposizione di un'azione cinica collettiva, dovremo aprirci all'idea che *concetto* e *forma* si sviluppino contemporaneamente e che insieme prevalgano sulla singolarità degli autori.

Il terzo ed ultimo elemento divergente è la predominanza del Medioevo all'interno dell'opera dell'architetto e, per immedesimazione, della vita stessa di Viollet-le-Duc. È corretto pensare al mito storicista non tanto come il risultato di una scelta puntuale e ponderata, quanto piuttosto di una convinzione sincera dell'architetto, generata in giovane età e rafforzata con la dedizione di una vita. A parte pochi casi¹⁴, l'attività del restauratore francese è interamente riassumibile con la sua attività di archeologo medievale, e come tale lo cita lo stesso Barthes in *Mitologie*, qualificandolo, senza ulteriori spiegazioni, con un aggettivo significativo: *naïf*, ingenuo (Barthes, 1957: 223).

È possibile, dunque, che quello perseguito da Viollet-le-Duc fosse un tipo diverso di mito, meno cinico e più rispondente allo *Zeitgeist* dei decenni centrali del XIX secolo. Il concetto di *ingenuità*, peraltro, persisterà in molte delle analisi a posteriori non solo del suo operato ma anche e soprattutto di quello dei suoi seguaci, con una costanza tale da poterlo considerare un ulteriore mito (alcuni esempi, su Viollet-le-Duc: Poisson e Poisson, 2014: 7; su Antoni Gaudí: Pane 1964: 26, 28, 33, 35, 42, 51; su Alfonso Rubbiani: Solmi e Dezzi Bardeschi, 1981: 17, 21, 24).

6. CONCLUSIONI E POSSIBILI VIE FUTURE

Riconoscere a Viollet-le-Duc e ai suoi seguaci una fondamentale ingenuità delle intenzioni è stato spesso un modo per superare l'*impasse* storiografica di cui accennavamo all'inizio della trattazione, tra la condanna della teoria del restauro in stile da un lato e l'efficacia e la popolarità dei risultati della stessa, dall'altro (Tamborrino, 1996: xvi; Vassallo, 2005: 69, 75). Altre vie sono state tentate per aggirare evitare questa aporia, che muovevano verso una riconsiderazione dell'archeologo francese come un razionalista ante-litteram, facilitata da alcune sue tendenze cartesiane (De Fusco, 1976: 16-21) e soprattutto confermata dalla linea razionalista in cui si mossero architetti come Hendrik Petrus Berlage, Victor Horta e lo stesso Le Corbusier (De Fusco, 1976: 25), i quali dichiararono di consultare i suoi scritti e lo svincolarono almeno in parte dalle colpe storiche che gli erano riconosciute.

Da questa complessità di opinioni, condanne e rivalutazioni è derivata una sorta di schizofrenia storiografica che non ha favorito un'analisi obiettiva del fenomeno violettiano, bensì ha portato a un atteggiamento polarizzato che ha inizialmente approvato l'operato di Viollet-le-Duc, poi lo ha condannato, poi sporadicamente rivalutato (Dols Rusiñol, 1976, 15-22; Tamborrino, 1996: xvi; Vassallo, 2005: 73), e infine più

¹⁴ Per esempio, gli *Entretiens* e le opere successive al trasferimento a Losanna, le *Histoires*.

recentemente raccontato con l'oggettività dei documenti, come nelle monografie del 2014 di Bressani e Poisson.

La rilettura dell'opera di Viollet-le-Duc attraverso le *Mitologie* di Roland Barthes è ancora allo stato di ipotesi, ma può essere considerata utile per svincolare la sua figura dalla parzialità che ancora lo avvolge, se non già a livello accademico, quantomeno di popolarità. In altre parole, laddove lo storico dell'architettura fatica ad avvicinarsi alla figura di Viollet senza sentirsi chiamato ad esprimere un giudizio in merito alla conservazione del patrimonio, il semiotico può astenersi dal prendere una parte in tale causa ed esaminare invece le implicazioni del linguaggio che si creò in quelle circostanze, sia dal punto di vista del creatore e delle sue intenzioni, sia da quello del lettore.

L'analisi dell'opera di Viollet come mitologia potrebbe dare adito a uno studio monografico che approfondisca le corrispondenze tra forme visive e linguaggio e si apra all'inclusione di altre teorie, come abbiamo già anticipato a proposito dell'interpretazione. Un'altra apertura possibile è quella che approfondisce la questione dei significati simbolici, addentrandosi più specificatamente nel linguaggio iconico piuttosto che testuale (penso per esempio a Nelson Goodman e agli studi di Paolo Fabbri e Omar Calabrese).

Infine, sono convinta che si possa trovare una chiave di adattamento più esatta con la teoria del mito, approfondendo lo studio che Roland Barthes dedicò a Jules Michelet, contemporaneo di Viollet-le-Duc, anche se di parte politica opposta. Analizzando le motivazioni e le modalità di approccio del semiologo all'universo dello storico potremmo forse intuire ulteriori vie d'interpretazione, completando il quadro che abbiamo appena terminato di abbozzare.

L'analisi semiotica, dunque, può aprire una strada interpretativa convincente che concili gli aspetti più formali con la necessità storica che li ha mossi, attraverso il riconoscimento delle specificità del contesto storico e intellettuale dominante all'epoca. Inoltre, identificando le implicazioni comunicative degli interventi di Viollet-le-Duc potremo gettar luce sulle ragioni del loro innegabile successo di pubblico nel suo tempo come nel nostro, e apportare così nuovi elementi per uno studio del restauro come atto di comunicazione sociale e culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1931). *Carta del Restauro di Atene*. Paris: International Museum Office.
- BARTHES, R. (1957). *Mithologies*. Paris: Editions du Seuil.
- ____ (1963). *Michelet par lui-même*. Paris: Editions du Seuil.
- ____ (1989). *The Rustle of Language*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- BELTING, H. (1998). *The Germans and their art, a troublesome relationship*, Scott Kleager (trad.). New Haven: Yale University Press.

- BRESSANI, M. (2014). *Architecture and the historical imagination*. London / New York: Ashgate Book / Routledge.
- BROOKS, C. (1999). *The Gothic Revival*. London / New York: Ashgate Book / Routledge.
- CASTELNUOVO, E. (2004). "Il fantasma della cattedrale". In *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4: *Il Medioevo al passato e al presente*, E. Castelnuovo e G. Sergi (eds), 3-29. Torino: Einaudi.
- CHANDLER, D. (2002). *Semiotics, the Basics*. London: Routledge.
- DARWIN, C. (1877). *Fertilization of Orchids*. New York: D. Appleton & Co.
- DE FUSCO, R. (1976). *La idea de Arquitectura, Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DOLS RUSIÑOL, J. (1976). *Viollet-le-Duc ¿Qué es el arte?* Valencia: Fernando Torres.
- ECO, U. (1991). *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino.
- FABBRI, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- GOMBRICH, E. (1977). *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- HUGO, V. (1844). *Notre-Dame de Paris*. Paris: Éditeur Perrotin.
- LOZANO, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- MARX, K. (1971 [1852]). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel.
- PANE, R. (1964). *Antoni Gaudí*. Milano: Edizioni di Comunità.
- PANOFKY, E. (1970). *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin.
- POISSON, G. ET POISSON, O. (2014). *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*. Paris: Picard.
- SOLMI, F. E DEZZI BARDESCHI, M., eds. (1981). *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*. Bologna: GAM
- TAMBOURINO, R. (1996). "Introduzione". In *Gli architetti e la storia, Scritti sull'architettura*, E. Viollet-le-Duc, xi-lxiii. Torino: Bollati Borlinghieri.
- ____ (2004). "Viollet-le-Duc, les Annales Archéologiques e i romantici scientifici". In *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4: *Il Medioevo al passato e al presente*, E. Castelnuovo e G. Sergi (eds), 439-464. Torino: Einaudi.
- VASSALLO, E. (2005). "Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)". In *La cultura del restauro, Teorie e fondatori*, S. Casiello (ed.), 69-93. Venezia: Marsilio
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1844). "De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle". *Annales Archéologiques* 1, 179-86.
- ____ (1852). "Essai sur l'origine et les développements de l'art de bâtir en France depuis de la Chute de l'Empire Romain jusqu'au XVI^e siècle". *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* 10, 35-42, 74-81, 134-146, 242-253, 343-352.
- ____ (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tome premier. Paris: B. Bance Éditeur.
- ____ (1858-1875). *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Paris: Morel.
- ____ (1863). *Entretiens sur l'architecture*, tome premier. Paris: A. Morel et Cie.

- ____ (1864). *Intervention de l'état dans l'enseignement des beaux-arts*. Paris: A. Morel et Cie.
- ____ (1866). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tome huitième*. Paris: A. Morel Éditeur.
- ____ (1878). *La cité de Carcassonne (Aude)*. Paris: V. A. Morel.
- ____ (1996). *Gli architetti e la storia, Scritti sull'architettura*. Torino: Bollati Borlinghieri.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 14/01/2022

Fecha de aceptación: 18/05/2022

ARTE EN LA CIENCIA: ANÁLISIS SOCIOSEMIÓTICO DE DOS DIBUJOS HISTOLÓGICOS DE SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

ART IN SCIENCE: SOCIO-SEMIOTIC ANALYSIS OF TWO HISTOLOGICAL DRAWINGS BY SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

José Manuel RAMÍREZ DEL POZO MARTÍN
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
jm.ramirez.martin@gmail.com

Resumen: Analizamos dos dibujos histológicos de un texto multimodal de Ramón y Cajal de 1888. Pese al interés despertado por sus cualidades estéticas, hasta la fecha no han sido objeto de análisis semióticos. Nuestro marco teórico es la sociosemiótica funcional (Kress y Leeuwen, 2006). Nuestra hipótesis es que ambos dibujos proporcionan una representación naturalista. Contextualizamos los dibujos en la biografía del autor y en la problemática científica de su especialidad en la época e intentamos reconstruir su elaboración. Nuestra conclusión es que ambos dibujos son imágenes compuestas y sintéticas controladas por el método científico y la metodología y que enfatizan la disonancia visual.

Palabras clave: Sociosemiótica funcional. Lingüística sistémico-funcional. Santiago Ramón y Cajal. Constructivismo. Neurociencia.

Abstract: We analyze two histological drawings of a multimodal text by Ramón y Cajal from 1888. Despite the interest aroused by their aesthetic qualities, to date they have not been the subject of semiotic analysis. Our theoretical framework is functional social semiotics (Kress & Leeuwen, 2006). Our hypothesis is that both drawings provide a naturalistic representation. We contextualize these drawings in the author's biography and in the scientific problems of his specialty at the time, and we try to reconstruct their elaboration. Our conclusion is that both drawings are composite and synthetic images controlled by scientific method and methodology and that they emphasize visual dissonance.

Keywords: Social semiotics. Functional systemic linguistics. Santiago Ramón y Cajal. Constructivism. Neuroscience.

1. INTRODUCCIÓN

Santiago Ramón y Cajal es el más importante científico español de la historia y el “único español en ese selecto y reducido grupo” que forman “los grandes de la ciencia de todos los tiempos” (Sánchez Ron, 2007: 158). Su obra se ubica en la ciencia positivista

del último tercio del siglo XIX, cuando la comunidad científica internacional acrecentó sus esfuerzos por desentrañar los secretos del cerebro y se sentaron las bases para el nacimiento de la neurociencia. Como explica DeFelipe (2006: 217), desde 1888 y en el plazo de unos pocos años, Ramón y Cajal expuso la teoría neuronal, “estableciendo que las neuronas son las unidades anatómicas, fisiológicas, genéticas y metabólicas del sistema nervioso”.

Hemos analizado los dos dibujos del artículo multimodal “Estructura de los centros nerviosos de las aves” (1888). Es un artículo clave en el desarrollo de la teoría neuronal y en la historia de la ciencia, pues en él Ramón y Cajal rechazó la teoría reticular, hegemónica hasta entonces en la histología del sistema nervioso, y defendió por primera vez la hipótesis de la autonomía de las células nerviosas. Originalmente, el artículo fue publicado en el número 1 de la *Revista de Histología Normal y Patológica*, escrita íntegramente por Ramón y Cajal y pagada de su propio bolsillo. La publicación consta de 32 páginas más un cuaderno con cuatro litografías en color, también obra suya. El primer artículo ocupa diez páginas. Si bien nuestro análisis se centrará tan solo en los dos dibujos del cuadernillo de litografías que corresponden al artículo, resulta pertinente describir formalmente y de un modo somero el texto verbal, pues proporciona información relevante. En él pueden distinguirse fácilmente cuatro partes:

a) *Introducción*. Ramón y Cajal presenta al histólogo Camillo Golgi y alude al debate científico que entonces ocupaba a la comunidad internacional de histólogos del sistema nervioso: la validación empírica de la doctrina reticular, según la cual las células nerviosas estaban anastomosadas, configurando una red.

b) *Metodología*. El autor presenta la metodología empleada, que pondera y que es una variación del método de tinción inventado por Camillo Golgi.

c) *Observaciones*. El autor niega reiteradamente que los hechos permitan validar la hipótesis reticular y observa, por el contrario, que las terminaciones de las células nerviosas son libres: no están anastomosadas.

d) *Argumentación para una nueva hipótesis*. Rechaza explícitamente la hipótesis reticular y propone una hipótesis alternativa, base de la futura neurociencia.

Finalmente, en hojas litográficas en color, Ramón y Cajal añadió los dos dibujos que ilustran su texto (ilustraciones 1 y 2)¹.

Los historiadores de la ciencia y los biógrafos de Ramón y Cajal han destacado la belleza de sus dibujos histológicos y el papel que jugaron en la difusión de sus hallazgos; más aún, su influencia en el arte de vanguardias posterior (Brihuega *et al*, 2015). ¿Son arte los dibujos histológicos de Ramón y Cajal? Partimos de considerar la ciencia como un hecho cultural y significativo, si bien un hecho cultural y significativo controlado por el método científico. Como sostiene Eco (1977: 66), “cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio significativo [...] la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico”. No existe, pese a la enorme influencia

¹ Mantenemos la palabra *figura* en el pie de los dibujos en lugar de *ilustración* porque esta es la denominación utilizada por Ramón y Cajal.

de Ramón y Cajal en la ciencia y, en un sentido muy amplio, en la cultura española contemporánea, ningún análisis de estos dibujos desde una perspectiva lingüística semiótica. No puede ser nuestro propósito discutir la información científica proporcionada por los dibujos, sino tan solo dilucidar los recursos de la gramática visual que Ramón y Cajal empleó en unos dibujos que hoy día siguen asombrando por su rara belleza, tanto a neurocientíficos como a legos. ¿Dónde termina el arte y comienza la ciencia?

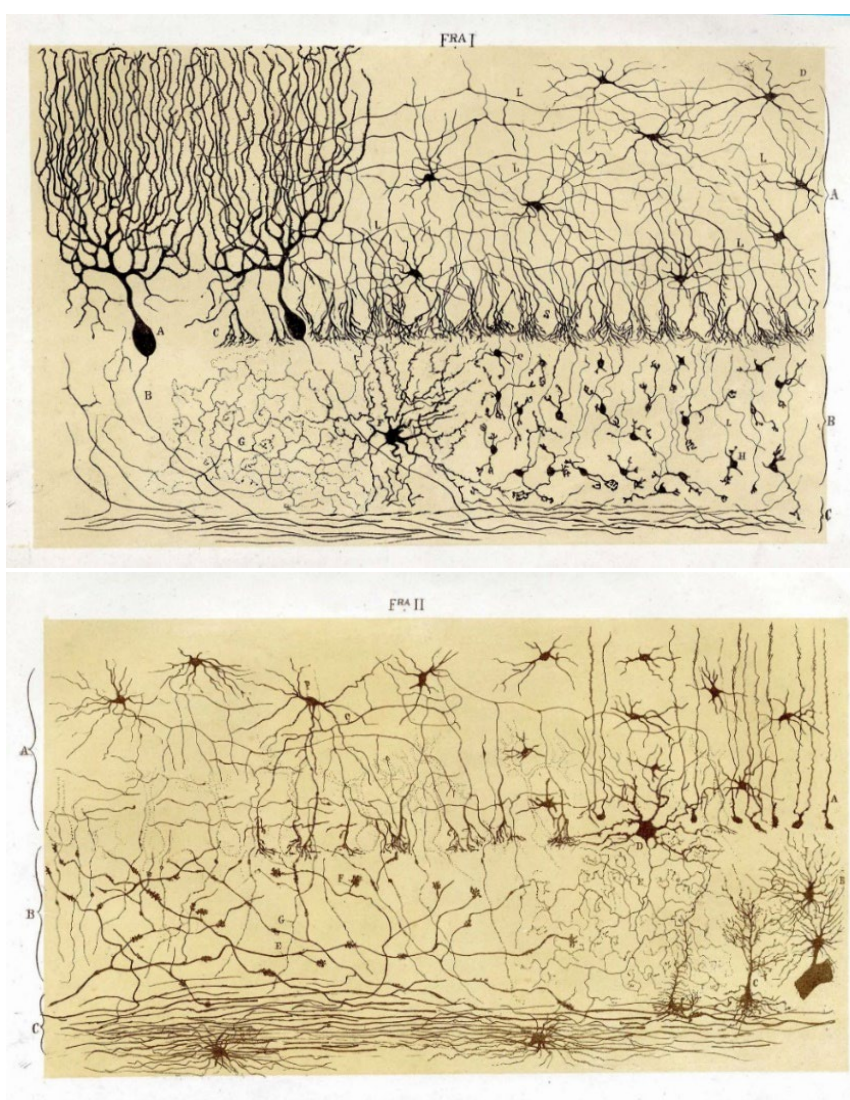


Ilustración / F^{ra} 1 (arriba). Corte vertical de una circunvolución cerebelosa de la gallina.

Ilustración / F^{ra} 2 (debajo). Corte de una circunvolución del cerebelo de la paloma.

(Ramón y Cajal, 1888)

Nuestra perspectiva como lingüistas es también la de legos en biología e histología. Así pues, manteniéndonos fieles a nuestra primera intuición, la hipótesis directriz de esta investigación es que los dos dibujos representan de un modo naturalista las células nerviosas.

Hemos analizado los dos dibujos mediante la sociosemiótica, un desarrollo de la lingüística sistémico-funcional que ancla los textos en su contexto. Por “contexto” relevante entendemos aquí la propia biografía del autor y su relación con el arte, de las que daremos unas breves pinceladas, así como la problemática en la que la histología del sistema nervioso se hallaba inmersa a finales del siglo XIX, y cuya resolución provocaría a largo plazo el nacimiento de la neurociencia. Intentaremos esbozar los pasos que Ramón y Cajal siguió en la elaboración de sus dos dibujos. En coherencia con el propósito, la perspectiva contextual y nuestro enfoque en la investigación de Ramón y Cajal, los datos contextuales básicos los extraeremos de los escritos memorialísticos del propio científico.

Para el objetivo de este análisis, es oportuno indicar que, en la investigación de los sistemas de valoración lingüística usados por Ramón y Cajal en el artículo histológico de 1888, Ramírez (2022: 322-327) propone un modelo mental esquemático, denominado Valor social estético X, que habría monitorizado las apreciaciones empíricas realizadas por el científico. Dicha investigación se enmarca en la Teoría de la Valoración, otro desarrollo de la lingüística sistémico-funcional, y aplica una metodología basada en constituyentes que intenta reconstruir los modelos contextuales hipotéticos a partir del análisis de la fase textual. Este valor social estético, que tiene la peculiaridad de ser doble, propiciaría que Ramón y Cajal valore las células nerviosas de dos modos distintos y aparentemente contradictorios. En ocasiones, valora las células nerviosas con una posición negativa en el continuo, porque no responden al modelo de retícula, y en otras ocasiones con una posición en el continuo positiva, por sus formas caprichosas y sus terminaciones libres.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Subrayamos la importancia de lo visual en la cultura y en el propio lenguaje. La evolución de la especie humana está íntimamente ligada a la visión. En los orígenes de la especie humana, la visión estereoscópica nos permitió el cálculo de distancias, gracias a la conversión de la imagen retiniana en un producto psíquico, el percepto (Sancho Cremades, 2005: 12). Es cierto que la visión no es tan solo un sentido que permite percibir imágenes. Gubern (1994: 5) propone una jerarquía del sistema sensorial humano en función de la complejidad informativa de cada sentido y de su autonomía respecto de estados emocionales, tanto en sus representaciones como en sus respuestas; el gusto y el olfato serían sentidos primitivos, muy emocionales, mientras que la visión fue favorecida por la adquisición del lenguaje articulado, gracias a su mayor “potencialidad intelectual”.

Eco (1977: 26) distingue la semiótica de la significación, “la desarrollada por la teoría de los códigos”, y la semiótica de la comunicación, que “incumbe a la teoría de la producción de los signos”; cualquier teoría semiótica de la comunicación requiere una semiótica de la significación, porque “el proceso de comunicación se verifica solo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes” (Eco, 1977: 35). La entidad presente a la percepción de

los destinatarios de Ramón y Cajal son los dibujos histológicos, y la entidad ausente o representada, el tejido nervioso cuya estructura se pretende explicar.

Para que haya significación, explica Eco (1977: 35), es necesario que la entidad presente a la percepción represente a la entidad ausente mediante reglas. ¿Qué es el signo, desde un punto de vista semiótico? Eco (1977: 46) propone que “se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA”, de modo que la interpretación del signo por parte de un intérprete sería “una interpretación POSIBLE por parte de un intérprete POSIBLE”. Las nociones de *regla*, *convención* e *interpretación posible* parecen contradecir la intuición tradicional según la cual un dibujo puede ser una copia, una réplica de la realidad observada, el resultado de una *mimesis sin código*.

2.1. Marco teórico

Reading Images. The Grammar of Visual Design (Kress y Leeuwen [1996] 2006) es un libro muy influyente en los estudios de la semiótica social y la multimodalidad. Los autores construyen su teoría sobre la noción de *recurso*. Estos recursos no niegan los códigos, o reglas que conectan significantes y significados, sino que los abarcan, y no se fundamentan en una relación estable entre el significante y el significado, sino, podríamos decir, en un simbolismo que es contextualmente dependiente y, grosso modo, cultural. ¿Qué entienden estos autores por gramática visual? “Igual que las gramáticas de la lengua describen cómo las palabras se combinan en cláusulas, frases y textos, nuestra ‘gramática’ visual describirá el modo como los elementos representados —personas, lugares y cosas— se combinan en enunciados de mayor o menor complejidad y extensión” (Kress y Leeuwen, 2006: 1 [mi traducción]). Estos autores defienden la idea de que no existe un lenguaje visual universal (2006: 4), de modo que la gramática visual de los dibujos histológicos de Ramón y Cajal sería culturalmente específica. En términos de Lotman (2005), podríamos decir que estos dibujos se ubicarían dentro de la semiosfera de la histología del sistema nervioso del siglo XIX y que solo en ella pueden adquirir plena significación.

La sociosemiótica funcional surgió en el seno de la lingüística sistémico-funcional como una exportación de sus tres metafunciones ya clásicas al análisis del lenguaje visual. Kress y Leeuwen (2006: 42-43 [mi traducción]) explican que mediante la metafunción ideacional, cualquier modo semiótico debe poder “representar aspectos del mundo tal como los humanos lo experimentan”; mediante la función interpersonal, el mismo modo semiótico podrá “proyectar las relaciones entre el productor de un signo (complejo) y el receptor o reproductor de tal signo”; y mediante la metafunción textual, el modo semiótico debe poder conformar “*textos*, complejos de signos que resulten coherentes tanto internamente entre sí como externamente con el contexto en el que han sido producidos y para el cual se han producido”. No obstante, se trata de un marco teórico

muy flexible, que permite integrar con cierta sencillez los códigos de otros marcos teóricos.

2.2. Metodología

En primer lugar, esbozaremos el macrocontexto. Por un lado, contextualizaremos los dos dibujos histológicos en la biografía de Ramón y Cajal. Por otro lado, los ubicaremos en los estudios anatómicos y en la problemática que, a finales del siglo XIX, ocupaba a los histólogos del sistema nervioso.

En segundo lugar, nos detendremos en el microcontexto del laboratorio científico, allí donde Ramón y Cajal debió realizar sus dos dibujos, para dilucidar la relación entre la entidad ausente y la entidad presente a nuestros sentidos de observadores.

En tercer lugar, iniciaremos el viaje analítico del ojo, desde el punto de vista del receptor, describiendo primero nuestras observaciones y luego señalando sucesivamente los significados representacional, interactivo o interpersonal y composicional.

En cuarto lugar, intentaremos adoptar la perspectiva del productor, es decir, Ramón y Cajal, para explorar la construcción científica del percepto y de los dibujos.

A lo largo del análisis, a fin de destacar determinadas cualidades de la gramática visual, compararemos distintos aspectos de los dos dibujos histológicos con otras obras visuales de Ramón y Cajal.



Ilustración 3. Acuarela de Ramón y Cajal de la ermita de la Virgen de Casbas en los Anguiles, cerca de Ayerbe, c. 1860 (Ramón y Cajal, M.^a Á., 2007).

3. MACROCONTEXTO Y MICROCONTEXTO

3.1. Macrocontexto

3.1.1. *La biografía y los estudios anatómicos*

Hijo de un modesto médico rural, Ramón y Cajal nació en 1852 en la aldea de Petilla de Aragón y su infancia transcurrió en contacto con la naturaleza. En sus memorias, entre el relato de recuerdos y travesuras, Ramón y Cajal (1923: 27-29) se retrata sin embargo como un niño “infeliz”, que busca la soledad y se repliega sobre sí mismo, una confesión que precede a la reproducción de cuatro acuarelas ejecutadas en su infancia (ilustración 3). Su vocación por el dibujo era absorbente. Ramón y Cajal libraría durante su adolescencia y juventud una lucha sorda contra el mandato paterno, que le impuso seguir la carrera de médico. Solo cuando años después se inició en los estudios de anatomía, en los que el dibujo juega un papel relevante, encontró el camino donde coinciden el arte y la ciencia (ilustración 4).

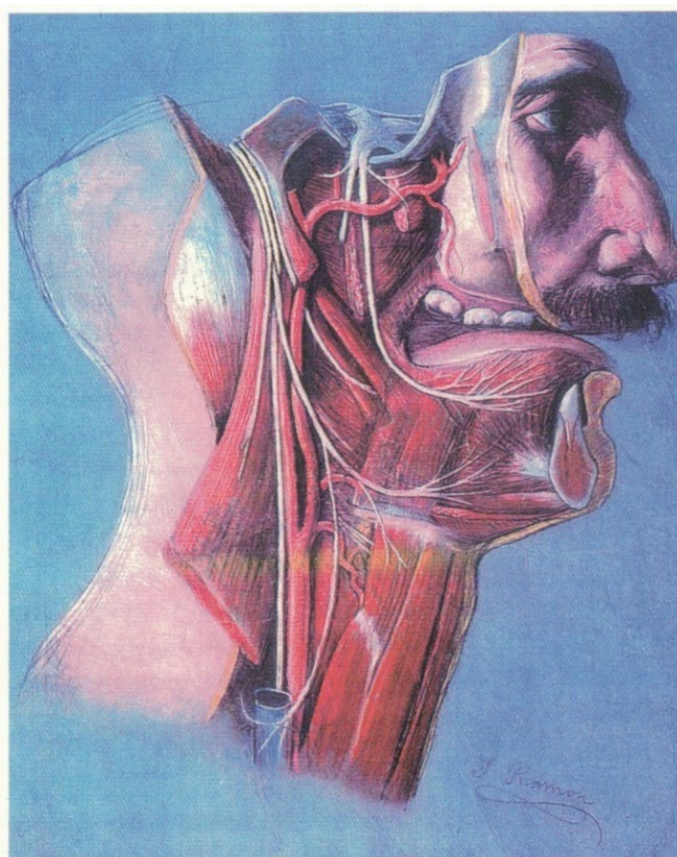


Ilustración 4. Dibujo anatómico con tizas de colores realizado por Ramón y Cajal durante su primer año de estudiante de Medicina en Zaragoza, 1870.

Para Sancho Cremades (2005: 2), vivimos en una cultura o civilización de la imagen, una hegemonía de lo visual en el mundo contemporáneo que parece contradecirse con el “logocentrismo” propio de la enseñanza obligatoria, que habría colocado el lenguaje verbal en el centro de atención, descuidando el estudio de las imágenes. Pero esta generalidad tiene también sus excepciones, porque en los estudios anatómicos el dibujo siempre ha cumplido un papel imprescindible, al menos desde la publicación de la obra de Vesalio en el siglo XVI (ilustración 5). Herederos de esta tradición anatómica, los histólogos del sistema nervioso del siglo XIX no eran acríticos consumidores de imágenes, sino que ellos mismos reproducían las investigaciones para corroborar con sus observaciones a través del microscopio las representaciones de otros colegas científicos, práctica reseñada por el propio Ramón y Cajal (1923: 218).

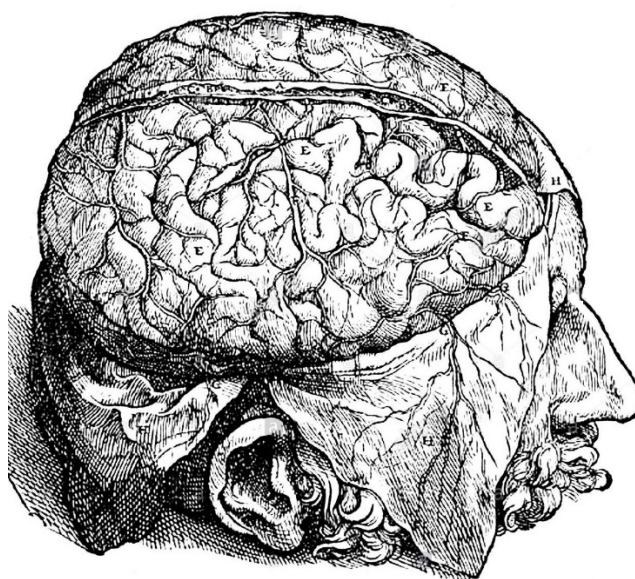


Ilustración 5. Grabado anatómico de un cerebro humano, en *De Humani Corporis Fabrica*, de Andrés Vesalio; libro VII, figura 2 (Vesalius, 1973).

En sus escritos memorialísticos, Ramón y Cajal (1934: 103-114) se posicionó en contra del “arte moderno” y su tendencia a lo abstracto y subjetivo y defendió un realismo clásico bajo el principio de mimesis o lo que, en términos de Gubern (1994: 67 y ss.), llamamos la “presión genética imitativa”². Sin embargo, nuestro análisis nos llevará a matizar la posición de Ramón y Cajal. Debemos partir de un argumento que podrá parecer banal, como es que un dibujo histológico del sistema nervioso no es lo que se presentaría a nuestra vista si abriésemos el cráneo de un ave e hiciésemos un corte aleatorio en su cerebelo.

² Gubern (1994: 67 y ss.) distingue tres presiones genéticas en el arte visual: la imitativa, la simbólica y la convención iconográfica arbitraria.

3.1.2. *La problemática de la representación visual de las células nerviosas en el siglo XX*

Como observa López-Piñero (1988: 96-97), hacia 1880 la especialización de Ramón y Cajal lo situaba en el campo de investigación de la teoría celular, que entonces experimentaba grandes avances, posibles gracias a la mejora de los microscopios y de la “técnica de las preparaciones histológicas”, en la cual se incluyen la invención del microtomo para la obtención de buenos cortes y el desarrollo de los métodos de tinción. Estas preparaciones histológicas conllevan una manipulación regulada y explícita de los tejidos observados, que de otro modo aparecen a la vista como una masa gris.

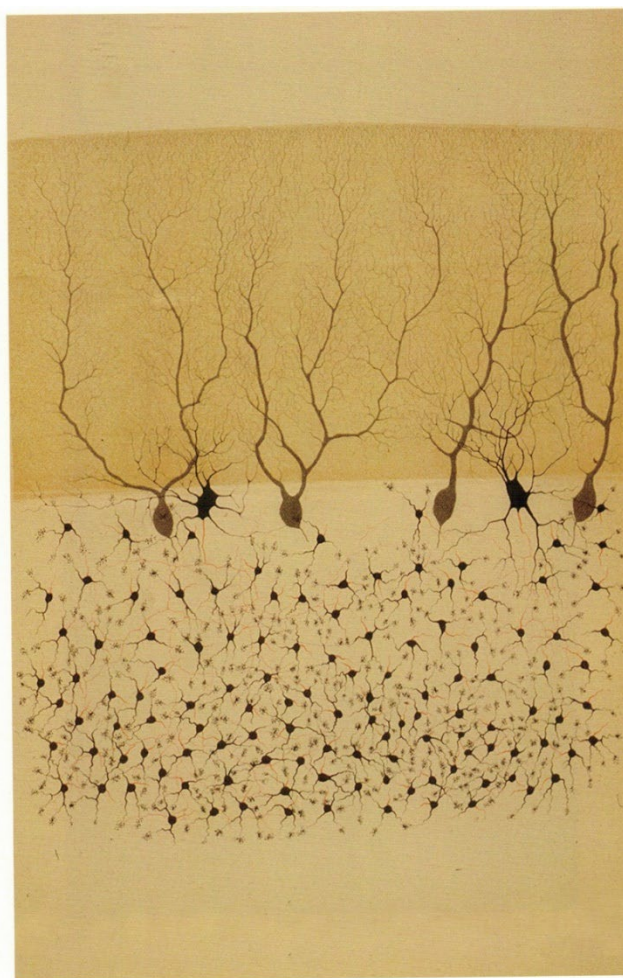


Ilustración 6. Dibujo de neuronas de la corteza cerebral del conejo realizado por Golgi en 1882 (DeFelipe *et al.*, 2007).

En la época, los histólogos defendían mayoritariamente la hipótesis reticular, que, debida a Joseph Von Gerlach, sostenía que las células nerviosas formaban redes, es decir, “un continuo, a modo de red”, como precisa DeFelipe (2007: 50). Entre los más fervientes defensores de la teoría reticular se encontraba Camillo Golgi, que había desarrollado el

método de tinción con cromato de plata que, con pequeñas variaciones, sería utilizado por el propio Ramón y Cajal. Observamos que el tejido nervioso dibujado por Golgi (ilustración 6) representa las células nerviosas de la parte inferior organizadas en forma de red prototípica. Como explica Ramón y Cajal (1923: 188):

Los principiantes histólogos veíamos entonces redes por todas partes [...] De estas ilusiones ningún histólogo está libre [...] los esquemas sencillos estimulan y halagan tendencias profundamente arraigadas en el espíritu: la inclinación nativa al ahorro de esfuerzo mental y la propensión, casi irresistible, a tomar como verdadero lo que satisface a nuestro sentido estético, por exhibirse bajo formas arquitectónicas agradables y armoniosas. Como siempre, la razón calla ante la belleza.

Las investigaciones, sin embargo, aún no habían permitido constatar la existencia de tal red, mientras que los histólogos Wilhelm His y Auguste-Henri Forel habían planteado una hipótesis alternativa, según la cual las expansiones nerviosas terminarían libremente y la información nerviosa se transmitiría por contacto, no por continuidad. No obstante, tampoco ellos habían aportado pruebas. Como explica Ramón y Cajal (1888: 9), el propio Golgi había matizado la teoría reticular, estableciendo “una red de expansiones axiles (las ramitas de las prolongaciones de Deiters) que denomina *red difusa*, y por la cual podrían enlazarse las células de un modo indirecto”. Esta problemática, que afectaba a dos hipótesis en pugna, solo podía resolverse mediante la observación empírica y la inducción.

3.2. Microcontexto. La preparación histológica como *entidad intermedia* o primera fase del proceso semiótico

Hemos identificado la *entidad presente* con los dibujos histológicos, y la *entidad ausente* con el tejido del sistema nervioso, objeto de estudio de investigadores como Camillo Golgi y Ramón y Cajal. Sin embargo, entre el tejido del sistema nervioso, digamos, *en bruto* (una mera sustancia gris) y el elaborado dibujo histológico hay todo un proceso de transformación que los propios histólogos explicitan en la literatura científica. La primera fase de este proceso es la preparación histológica, que constituye así lo que llamaremos una *entidad intermedia*.

Varios siglos separan el dibujo anatómico de un cerebro en la obra de Vesalio (ilustración 5) y los dibujos histológicos de Ramón y Cajal (ilustraciones 1 y 2), con los desarrollos acontecidos en el campo de la biología³ y la invención de instrumental y técnicas sofisticadas, como el microscopio, el microtomo y los agentes tintóreos.

³ Sherrington (1958: 16) explica que “un paso genial, que [Ramón y Cajal] dio desde sus primeros trabajos, estribó en recurrir a materiales procedentes de embriones (por ejemplo, del pollo)”. Ramón y Cajal (1888: 3-4) observa que la forma y conexiones de los embriones de aves recuerdan a los de los mamíferos, con la diferencia de que “ciertos elementos aparecen más claramente, y algunas disposiciones que sería difícilísimo apreciar en el hombre se exageran y modifican de un modo notable”. Pensamos que en esta decisión metodológica está implícita la teoría de la evolución de las especies, de Darwin.

Siguiendo las explicaciones de Ramón y Cajal (1888: 1-3), podemos dividir el proceso de transformación operado en la preparación histológica en varios pasos: selección de muestras de un ave joven, corte del tejido cerebeloso, induración de las muestras (primero maceración, para que sean receptivas al teñido, y luego sumersión, para teñirlas) y conservación de las muestras (lavado, desecación y montaje al descubierto sobre una lámina). Este proceso sería similar en algunos aspectos al de la preparación por Ramón y Cajal de un bodegón (ilustración 7), mediante la elección de varios productos y su disposición en una mesa, en un lugar expuesto a unas condiciones de luz, pero es muy distinto de su fotografía de una calle de Nueva York, donde no existe una entidad intermedia (ilustración 8).

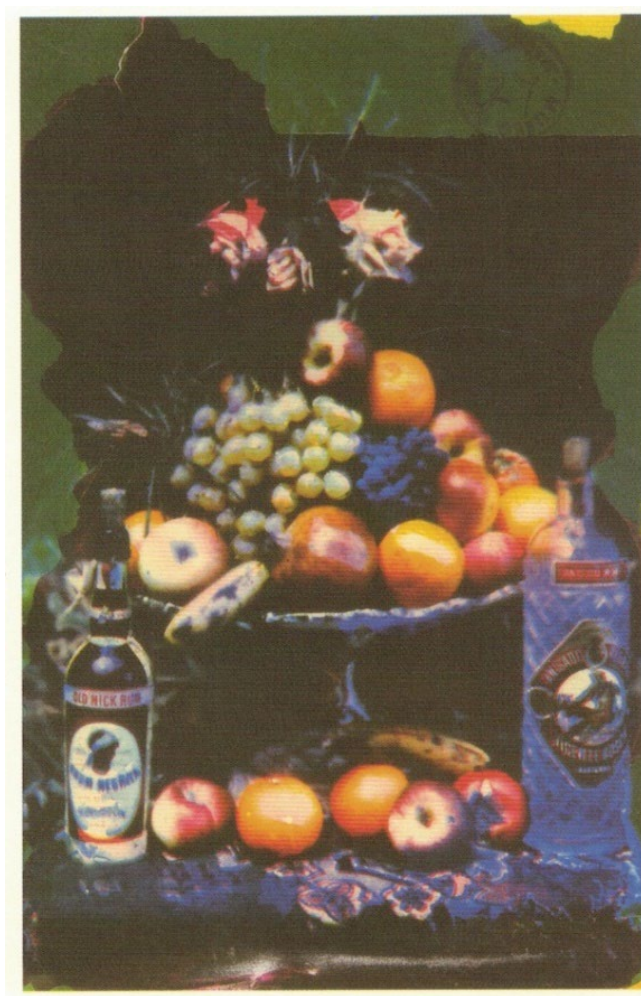


Ilustración 7. Bodegón en color con flores; fotografía de Ramón y Cajal, 1907, procedimiento tricrómico sobre papel (Ramón y Cajal, M.^a Á., 2007: 39).

En el proceso de preparación histológica, imprescindible en la investigación científica, podemos identificar al menos tres transformaciones del tejido nervioso, las cuales implican ya una codificación de la representación: selección, cortes y tinción.



Ilustración 8. Vendedores ambulantes y transeúntes en Broadway, Nueva York, fotografía de Ramón y Cajal, 1899, positivo estereoscópico (Hernández Latas, 2000).

a) Selección

Se selecciona el objeto y se introduce en un contexto controlado por el dibujante. A diferencia de la acuarela de un paisaje campestre o una fotografía de viaje (ilustraciones 3 y 8), en cuyos contextos el artista se integra, en el dibujo histológico, como en las fotografías de estudio (ilustración 7), el entorno estará controlado por el dibujante, que dispone de un microtomo, productos químicos y un microscopio. En este caso, la elección del objeto viene condicionada por un interés, la disponibilidad y un criterio de adecuación: ni cualquier objeto despierta nuestro interés ni todos los objetos están disponibles ni son adecuados. Los criterios por los cuales Ramón y Cajal ha seleccionado y obtenido muestras de los cerebros de una gallina y una paloma son científicos; la teoría de la evolución de las especies y los conceptos de ontogenia y filogenia están implícitos, puesto que se presume una similitud entre las células nerviosas de las aves jóvenes y adultas y las del propio ser humano. Así pues, el propósito primario de la comunicación en esta fase de selección no es el placer estético. También el contexto es científico; el laboratorio, aunque ausente de la representación, estará implícito en ella, pues dejará marcas en la entidad presente, en los dibujos: el corte del cerebelo, la tinción con productos químicos y la ampliación de lo observado gracias al microscopio. Los criterios de selección y las marcas del laboratorio son explícitos en el texto verbal y están motivados por el estado de la cuestión: la falsabilidad de una hipótesis reticular sometida a debate.

b) Cortes

Ilustración 9. Autorretrato de Ramón y Cajal en su laboratorio de Valencia, c. 1885-1887 (Ramón y Cajal, 2017).

Podríamos suponer que el formato rectangular de los dos dibujos histológicos y su orientación en el espacio están determinados por los de su soporte definitivo, los dos cristales que constituyen el cubreobjetos. Lamentablemente, no tenemos constancia de que Ramón y Cajal utilizara con estas preparaciones cubreobjetos o su alternativa, el bálsamo de Canadá, ni de que, por tratarse de preparaciones recientes, aún estuvieran al descubierto. Pero incluso si hubiera utilizado cristales, estos no habrían determinado ni el formato ni la orientación. La visión a través de la lente de un microscopio tiene un formato circular y tampoco determina la orientación en el plano, pues la muestra puede girarse. Podríamos tener un formato circular o uno vertical y la orientación bien podría ser otra. Volveremos a tratar la orientación, que la sociosemiótica estudia como función composicional, en el apartado correspondiente. En cuanto al formato de los dos dibujos, subrayemos que se trata de una opción entre varias posibles. El formato vertical suele preferirse para la representación de la figura humana (ilustración 9), mientras que el apaisado se prefiere para la representación de paisajes, aunque, en la acuarela de su infancia, Ramón y Cajal optó por el cuadrangular (ilustración 3).⁴ El formato vertical

⁴ El cuadrado es también el formato de las fotografías de viaje de Ramón y Cajal (ilustración 7), aunque en este caso está determinado por la cámara estereoscópica utilizada.

estabiliza la mirada, anima a reparar en el conjunto y a quedarse con la primera impresión, mientras que el formato apaisado o paisaje invita a un recorrido contemplativo. Golgi, en su representación de la red nerviosa (ilustración 6), optó por el formato vertical: la primera impresión y la ilusión de observar una red parecen imponerse. En los dos dibujos histológicos de Ramón y Cajal, por el contrario, el formato apaisado invitará a nuestro ojo a un recorrido atento por los detalles. Observemos que, en otras imágenes, para centrar la atención en una sola célula nerviosa, Ramón y Cajal optará por el formato vertical (ilustraciones 10 y 11). Los formatos son, en efecto, convenciones culturales, pero la elección dentro del par vertical-apaisado intensifica o la percepción de la figura o la contemplación de los detalles del conjunto. El criterio de formato horizontal no es explícito en la literatura científica ni está determinado por el método; se trata de una convención cultural que, no obstante, sí tiene una característica secundaria de carácter cognitivo: favorecer el análisis de los detalles.

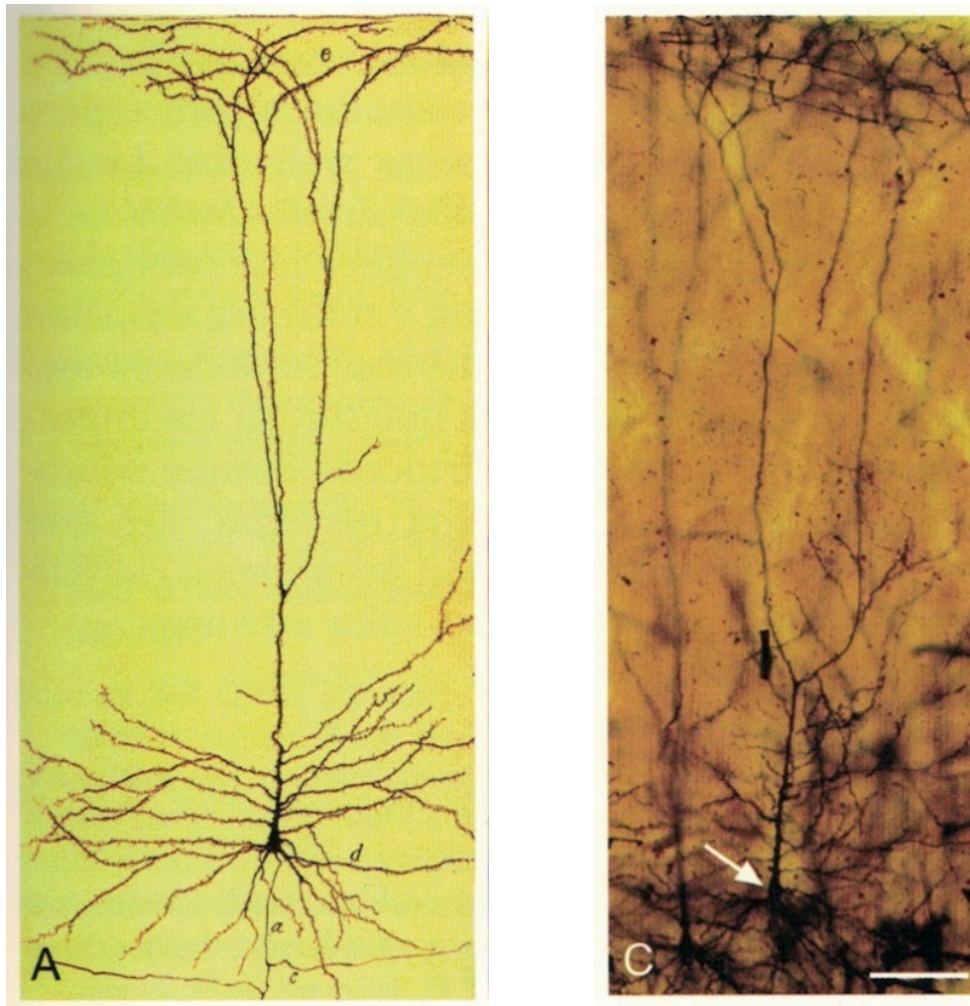


Ilustración 10 (izquierda). Célula piramidal, dibujo de Ramón y Cajal, 1899.
Ilustración 11 (derecha). Célula piramidal, microfotografía de Ramón y Cajal.
(DeFelipe, 2007: 89)

c) Tinción

Ramón y Cajal (1923: 189) explica que el protoplasma de las células nerviosas atrae el precipitado de cromato de plata bajo determinadas condiciones. El objetivo es teñir las células nerviosas para distinguirlas del resto del tejido. Esta fase de la preparación permite el cumplimiento de una de las leyes de la forma de la Gestalt, la distinción figura-fondo. Sancho Cremades (2005: 8) observa que los críticos de esta corriente han desvelado que la distinción figura-fondo en las imágenes bidimensionales es un hecho cultural y, por lo tanto, aprendido, por lo que las leyes de la forma podrían “ser propias de una cultura como la occidental”. Sin embargo, en el caso de las preparaciones histológicas, la distinción figura-fondo parece más bien justificarse por una necesidad tanto cognitiva como óptica: el método de tinción de Golgi permitía ver detalles que de otro modo no eran apreciables por el ojo humano a través del microscopio. Subrayemos que las células nerviosas no son objetos de nuestra experiencia perceptual cotidiana. En las preparaciones histológicas, la tinción se impone por la necesidad cognitiva de distinguir la célula del resto del tejido nervioso, es decir, de crear en la mente del observador científico el percepto de la célula. Sin tinción no es posible crear un percepto nítido de la entidad ausente, en especial de las ramificaciones más finas y tenues de las células nerviosas. ¿Forman una red, con sus extremos unidos, anastomosados? ¿o su contacto es mediato, es decir, sin continuidad? Esta fase deja probablemente la marca más notoria en el futuro dibujo, formado por líneas oscuras sobre un fondo amarillo pálido, aunque observamos que, si en la ilustración 1 las líneas son negras, en la ilustración 2 son de un ocre oscuro. La transformación que la tinción ejerce sobre la entidad ausente también es explícita en la literatura científica y está motivada por requerimientos cognitivos y ópticos y el estado de la cuestión: la falsabilidad de una hipótesis reticular sometida a debate.

4. ANÁLISIS

4.1. El viaje analítico del ojo

Para el lego, la primera reacción es de extrañeza. Aunque el artículo consta de varias páginas de texto verbal, la curiosidad nos anima a mirar primero los dibujos. Observamos la primera litografía y, al no reconocer en ella ningún objeto de nuestra experiencia cultural cotidiana, buscamos referencias en la segunda. La extrañeza persiste. El formato apaisado sugiere encontrarse ante sendos paisajes, cada uno con varias zonas horizontales bien diferenciadas, identificadas en los laterales por unas llaves alfabetizadas. Incluso para el lego, hay un mínimo de información verbal que condiciona esta primera visualización de las dos imágenes: nos encontramos ante un paisaje cerebral, poblado de células nerviosas. Ahora bien, ¿cuál es el punto de *entrada* de la imagen, aquel que atrae nuestra mirada de un modo intuitivo? Ningún objeto tiene color: vemos grupos de líneas oscuras sobre un fondo de uniforme amarillo pálido. En el ángulo superior izquierdo de

la primera imagen destacan dos grandes elementos, que conforman una mancha de negro más densa que el resto de los objetos de la imagen y atraen intuitivamente nuestra mirada. El ojo recorre la mancha negra, que puede recordar a dos vegetales, y enseguida es llevado, desde el ángulo inferior derecho de esta mancha, a incorporarse a una franja de objetos que se alinean de izquierda a derecha. El punto en el que confluyen la masa y la franja horizontal podría ser un candidato a *punto de máximo interés* de la imagen, aquel que de un modo más insistente reclama nuestra atención. Si intentamos localizar la sección y el punto áureos, tan influyentes desde el Renacimiento y las investigaciones de Luca Pacioli⁵, veremos que nuestro candidato a punto de máximo interés, que se sitúa en la mitad inferior de la imagen, se aleja de la *divina proporción*. Pero además hay otros elementos que, aquí y allá, reclaman nuestra atención: las pequeñas manchas más oscuras que constituyen lo que llamaremos intuitivamente *núcleos* de los elementos. Nuestro ojo, tras recorrer la franja horizontal, que conforma un *camino* visual, se desplazará probablemente a algunos elementos de la parte superior, y solo después a otros puntos de la parte inferior. Hay una entrada para la imagen y un posible camino, que sin embargo es interrumpido, pero no existe una salida, una zona expedita desde la que podamos superar el marco. Por sorprendente que parezca, la potencial armonía que buscamos en cualquier imagen se ve aquí contrariada. Con una metáfora musical, podríamos decir que la *disonancia visual* se impone⁶; no hay reposo para el ojo, que parece ser reclamado por cada zona y estimulado a fijarse en los detalles. Solo después de un rato, el ojo aprecia en el fondo de la ilustración 1 otras líneas más finas, más tenues, formadas por puntos, que parecen corresponder a figuras de elementos que apenas si se insinúan. En la ilustración 2, las líneas no son negras, sino de un color ocre intenso, pero las figuras formadas por puntos son mayores y más apreciables.

Para el histólogo del sistema nervioso, este primer viaje es diferente. No le extrañan las líneas sobre un fondo amarillo porque ya ha visto otras representaciones de cortes del cerebelo. Está familiarizado con muchas de estas formas celulares, que forman parte de su experiencia cultural. El recorrido óptico del ojo es similar, pues también a él le atrae en primer lugar la mancha negra del ángulo superior izquierdo; también él se ve contrariado en la búsqueda intuitiva de la armonía de la imagen; sin embargo, él sí sabe leer la información cultural, científica, que está implícita: reconoce por su categoría las células nerviosas representadas y su mente recupera del contexto tanto la hipótesis reticular como la esperada presentación de pruebas que la corroboren. También a él, como al lego, la gramática visual lo estimula a acudir a los distintos puntos de la imagen que reclaman su atención sobre los detalles.

⁵ Luca Pacioli (1444-1517) fue un fraile, economista y matemático, autor de la obra *De la divina proporción*, muy influyente en el arte y en el diseño.

⁶ Solso (1996: 122 [mi traducción]) define la disonancia visual como “un estado de tensión psicológica causado cuando uno experimenta una disparidad entre lo que espera ver y lo que de hecho ver”. Nosotros hemos centrado nuestro interés en primer lugar en la gramática visual y solo después en sus efectos sobre lo cognitivo y lo mental. En música, un buen exponente de la disonancia es la obra de Igor Stravinsky “La consagración de la primavera”.

En este primer acercamiento, por lo tanto, añadimos otros tres recursos de gramática visual: una *entrada* en la imagen, un primer *camino* horizontal para el ojo y, de modo destacado, la *disonancia visual*.

4.1.1. *Significado representacional*

A nuestros ojos se ofrece un conjunto de objetos fijados en el tiempo, atemporales, que constituyen una estructura conceptual, según la definición de Kress y Leeuwen (2006: 79-113). Con excepción de las células estrelladas grandes (ilustración 1, F; ilustración 2, D), todos los objetos se representan dos o más veces, agrupados por tanto en clases. Kress y Leeuwen (2006: 79) sostienen que un “proceso clasificador” relaciona a los participantes para constituir una taxonomía, de modo que al menos uno de los participantes jugará un papel subordinado, y otro, un papel dominante. No apreciamos en ninguna de las dos figuras tales relaciones de subordinación y dominio. No obstante, también existen taxonomías encubiertas, en las que se produce una equivalencia entre subordinados, expresada mediante una composición simétrica. Aquí, sin embargo, no hay tal simetría. Lo que cada clase tiene en común con las demás es la propia repetición, el ritmo, las líneas negras de sus figuras y el hecho de presentarse como parte de un mismo paisaje o una misma estructura. A este tipo de proceso, Kress y Leeuwen (2006: 87) lo llaman “analítico”, en el que se implican dos tipos de participantes: el todo y las partes. Nos encontramos, por lo tanto, ante un caso de significado representacional mixto, en parte una estructura conceptual clasificacional, en la que los elementos se agrupan en clases, y en parte una estructura conceptual analítica, en la que los elementos se relacionan en términos de todo-parte. Podríamos incluso pensar, atendiendo a las capas horizontales en que se divide cada figura, que es un paisaje compuesto, formado por simple agregación de franjas de realidad diferentes. Debemos retener tal sensación, porque volveremos sobre esta cuestión al analizar el significado composicional. Sin embargo, de nuevo los factores de repetición y las líneas negras de las figuras contribuyen a sostener la visión de un conjunto, un todo; a esto debemos añadir los elementos que recorren varias capas (ilustración 1, B; ilustración 2, D) y el propio fondo amarillo, que es una constante en la representación. En resumen, la repetición de formas, las líneas negras, los elementos comunes a varias capas y el fondo de color impiden que nos encontremos ante un proceso analítico desestructurado, según los parámetros de Kress y Leeuwen (2006: 92), o ante una especie de muestrario desordenado. Podríamos corroborar cada clase categorial mediante las letras identificadoras, que remiten a una explicación verbal, y, mediante la simple lectura del título del artículo, la existencia de un todo en relación analítica con sus partes, pero ahora lo relevante es que la gramática visual ya expresa ambas estructuras conceptuales.

Asimismo, los dos dibujos representan gran cantidad y variedad de objetos de la misma estructura analítica. Líneas antes, con un *símil*, hemos adelantado la palabra *muestrario*. En efecto, por su variedad y cantidad (y por otros factores, como el formato

y la perspectiva), las figuras recordarían el muestrario de un museo de ciencias naturales, pero un muestrario aparentemente desordenado, que no ha sido dispuesto por la mano del ser humano. Comparemos las dos figuras con el bodegón del experimento cromático de Ramón y Cajal (ilustración 7). En las dos figuras, no hay una disposición intencional ni una simetría; hay, sí, repetición de formas, pero la disonancia visual vuelve a pedirnos que prestemos atención a los detalles; por ejemplo, a las formas que se extienden por varias capas. Así pues, consideramos que no existe una relación de dependencia ni jerárquica entre ambas estructuras, sino que coexisten de modo complementario. También podemos seguir comparando los dos dibujos histológicos con el bodegón fotográfico en lo que respecta a las clases representadas: células nerviosas en el primer caso, frutas y licores en el segundo. Juntar licores y fruta en un bodegón es una elección creativa; aún tendríamos un bodegón si, en lugar de licores, Ramón y Cajal hubiera optado por una jarra de leche, y en lugar de fruta, por comestibles elaborados, o si hubiera introducido también utensilios de cocina, como un tenedor; las flores del extremo superior, por ejemplo, forman parte del bodegón, aunque no pertenezcan a la categoría alimentos. Por el contrario, la estructura conceptual clasificadora de los dos dibujos histológicos es categorial, es decir, está regida por un criterio de categorización. No la mera repetición de formas, sino su agrupamiento en clases de dos o más miembros, ayuda precisamente a identificar que cada elemento fisiológico es constituyente de una categoría, y todos ellos, de una categoría mayor, la de las células nerviosas. Las explicaciones verbales corroboran esta intuición visual.

Resumen: los dos dibujos histológicos representan estructuras conceptuales mixtas: clasificadora y analítica; estas estructuras no están en relación de dependencia. El agrupamiento en clases está regido por un criterio categorial científico.

4.1.2. *Significado interactivo o interpersonal*

Puede parecer anti-intuitivo buscar el significado interpersonal en dos dibujos que representan objetos naturales vivos, pero inanimados. En sociosemiótica, distinguimos los participantes representados de los participantes interactivos, es decir, “las personas que se comunican mediante las imágenes, sus productores y receptores”, como explican Kress y Leeuwen (2006: 114 [mi traducción]). Hay dos tipos de relaciones por las cuales los participantes interactivos se presentan en las imágenes: su actitud hacia los participantes representados y sus actos orientados hacia los otros participantes interactivos. Los autores explican que hay imágenes en las que los participantes interactivos también están presentes y contextos en los que las imágenes son presentadas por sus productores, pero en otras imágenes y otros contextos el receptor podrá encontrarse a solas con la imagen. Nosotros, hoy, estamos solos con las dos ilustraciones analizadas, pero Ramón y Cajal mostró personalmente ilustraciones como esta en una conferencia antes de recoger el Premio Nobel. Sin embargo, sea cual sea el contexto de

producción y el contexto de recepción de las imágenes, su elemento en común siempre es el mismo, las propias imágenes (Kress y Leeuwen, 2006: 115).

En las ilustraciones 1 y 2, el contexto de producción ya ha dejado varias marcas en la fase de preparación histológica, a cuyas marcas añadimos ahora las dejadas por el microscopio. Esta herramienta impone sobre las preparaciones un punto de vista y permite la contemplación de elementos diminutos, inapreciables por el ojo humano desnudo.

Hay tres variables en el significado interpersonal: el contacto visual, la distancia social y el punto de vista o perspectiva. El primero, que analiza la correspondencia entre las miradas de los participantes, es irrelevante en el caso de los dibujos histológicos. Sin embargo, la distancia social y el punto de vista son precisamente las dos marcas que, como ya hemos señalado, ha dejado en ellos el uso del microscopio.

Kress y Leeuwen (2016: 124) definen la distancia social como una transposición de la proxémica al lenguaje visual. Es un recurso relacionado con el encuadre. Al representar participantes humanos o humanizados, el productor de las imágenes debe elegir que estén más lejos o más cerca del receptor potencial, pero esto, subrayan, también es aplicable a la representación de objetos. El aumento de la distancia podría sugerir mayor impersonalidad, mientras que, al contrario, la mayor cercanía suele sugerir mayor intimidad y destaca la individualidad. Desde luego, nos encontramos en el terreno de las convenciones culturales. Pero en el contexto también cultural de la histología del sistema nervioso en el siglo XIX, la distancia entre el ojo del productor o el receptor y los objetos representados debemos relacionarla con dibujos precedentes; dado que la visión de células nerviosas no pertenece a nuestra experiencia cotidiana de legos, es relativa. Si comparamos el dibujo de Camillo Golgi (ilustración 6) con las dos ilustraciones de Ramón y Cajal, de inmediato comprobaremos que la distancia social es mucho menor en las segundas. Podríamos decir que Ramón y Cajal, en comparación con Camillo Golgi, ha destacado la individualidad de las células nerviosas y sugiere una mayor intimidad con ellas. Ahora bien, teniendo en cuenta que los receptores de los dos dibujos eran los especialistas en histología del sistema nervioso, estas convenciones culturales quedan disminuidas ante el enorme beneficio procurado por una representación más cercana, que permitió aumentar los detalles y construir un percepto más nítido: es una mejora cognitiva. Al disponer de un microscopio de mayores aumentos, Ramón y Cajal eludió definitivamente la ilusión de red que transmite el dibujo de Camillo Golgi.

El punto de vista viene impuesto también por el uso del microscopio, que imposibilita una selección de ángulo. Parece necesario recordar que este punto de vista no puede ser en relación con las entidades ausentes, es decir, las células nerviosas, que no tienen *un delante* y *un detrás*, sino con esa entidad intermedia que es la preparación histológica. La perspectiva frontal, con un ángulo de valor cero, sugiere, según la sociosemiótica, un tipo de imagen objetiva. Si la perspectiva frontal sugiere objetividad, es por el diferencial que establece con la subjetividad de las perspectivas angulares. Así que la objetividad de la perspectiva frontal sería una convención por ausencia, pues una perspectiva angular sí subraya la propia posición de los sujetos productor y observador. Las representaciones

anatómicas (ilustraciones 4 y 5) pueden acoger otras perspectivas, por lo que el ángulo frontal no es un requisito de la disciplina. Aquí nos asalta una duda: ¿en qué medida influyó la invención del microscopio en el establecimiento de esta convención cultural, la objetividad atribuida al punto de vista frontal?⁷.

Resumen: los dos dibujos histológicos tienen una distancia social relativa menor que los dibujos de los histólogos precedentes, por lo que, de acuerdo con la sociosemiótica, sugieren intimidad y destacan la individualidad. La perspectiva frontal transmite una sensación de objetividad. Ambos recursos están determinados por el uso de un microscopio potente y los beneficios cognitivos que aportaba.

4.1.3. *Significado compositivo*

Aquí nos centramos en la organización de los elementos en la imagen o cómo los recursos representacionales e interactivos se relacionan entre sí. Kress y Leeuwen (2006: 177) agrupan los recursos en tres sistemas: prominencia o destaque, encuadre y valor informativo.

En la introducción de este mismo apartado, “El viaje analítico del ojo”, ya hicimos algunas observaciones acerca de la prominencia, en relación con la entrada de la imagen o el punto de máximo interés, mientras que, al hablar de la distancia social, hicimos lo propio con este aspecto del encuadre. Pero ahora nos interesa indagar en la interrelación entre los recursos representacionales y los interactivos.

a) *La prominencia*

La prominencia nos permite estudiar los recursos que atraen la atención del participante activo (productor u observador) sobre un elemento de la composición, recursos como el tamaño y los contrastes cromático y tonal. En las dos ilustraciones, que estudiamos como un mismo producto semiótico, el primer recurso es la mancha negra del ángulo superior izquierdo de la ilustración 1, que, como ya dijimos, se constituye en la entrada de las litografías. Sin embargo, ya observamos que otras manchas dispersas, los *núcleos* de otras células, producían una falta de armonía que contrariaba las expectativas estéticas del ojo; identificamos este efecto como parte del recurso que llamamos *disonancia visual*.

⁷ Observamos un conflicto aparente entre la individualidad de la menor distancia social y la impersonalidad del ángulo frontal. Este conflicto no es tal si entendemos que la individualidad de la distancia social pone el foco en lo representado, y la perspectiva, en la presencia o ausencia de la subjetividad del productor o del observador.

b) *Encuadre*

Dentro del encuadre, estudiamos los recursos que afectan al ritmo visual y a su interrupción, representando los elementos como entidades conectadas o, por el contrario, desconectadas. Es decir, que, desde el punto de vista de las convenciones culturales, las mismas clases de células nerviosas agrupadas por un criterio categorial, sugieren la desconexión de un grupo con otro. Lo apreciaremos mejor si comparamos de nuevo las dos ilustraciones 1 y 2 con el dibujo de Camillo Golgi (ilustración 6), cuya gramática visual sugiere una conexión de todos los elementos; en el dibujo de Golgi, la potencial desconexión entre las formas de las células nerviosas de la parte superior y la *red celular* de la parte inferior queda desmontada por la decidida introducción de las células superiores en la *red celular* de las inferiores. ¿Era un recurso como este en el que pensaba Ramón y Cajal (1923: 206) cuando acusaba a los reticularistas de mantener su hipótesis “a fuerza de habilidades, de inconsecuencias, de subterfugios”? En los dos dibujos de Ramón y Cajal, la desconexión no se sugiere solo entre clases, sino también entre los elementos de cada clase, pues es apreciable que ni los elementos están alineados (con la excepción del camino de la ilustración 1) ni las distancias que separan a unos de otros son constantes. Esta apreciación es posible gracias a la reducción de la distancia social, debida al uso de un microscopio de mayores aumentos, pero también a preparaciones histológicas más completas y con figuras mejor definidas, obtenidas a partir del cerebelo de los embriones de aves.

Consideramos que esta desconexión sugerida por la ruptura de los ritmos visuales de encuadre, más que reforzar la disonancia visual propia de la prominencia, formaría parte de ella. La disonancia visual sería un efecto de conjunto que contraría las expectativas estéticas y que estaría constituido por recursos de la composición: la ausencia de proporción o, si se quiere, de geometría; la existencia de elementos tonales irregulares que compiten por atraer la atención sobre los detalles; y la ruptura de los ritmos, tanto entre grupos o clases como en lo relativo a las distancias y la alineación de los elementos de cada clase.

c) *Valor informativo*

En el valor informativo, el tercer sistema de composición estudiado por el significado composicional, analizamos los significados asociados a la posición de los elementos en los ejes horizontal y vertical y en la estructura centro-márgenes.

En la estructura centro-márgenes, según la sociosemiótica, la información ubicada en el centro sería la nuclear o principal, y la ubicada en los márgenes sería dependiente de esta o secundaria. Ninguno de los dos dibujos sigue esta estructura. Tampoco podemos identificar las llaves como información secundaria por el hecho de que Ramón y Cajal las dispusiera en el margen derecho de la ilustración 1 y en el margen izquierdo de la

ilustración 2, pues también encontramos letras identificadoras junto a diversos elementos fisiológicos de ambos dibujos.

En el eje vertical, según la sociosemiótica, la información ubicada en la parte superior se asociaría con lo ideal, y la colocada en la inferior, con lo realista o práctico. Ya observamos que la preparación histológica no determinaba la orientación espacial del dibujo. Lo que estaba arriba podía estar abajo, a la derecha o a la izquierda. Sin embargo, es muy discutible que podamos identificar las células nerviosas representadas en la parte superior con lo ideal. Siguiendo la terminología usada por Ramón y Cajal, la franja A representa la capa superficial o molecular; la franja B, la capa granulosa; y la franja C, la capa de sustancia blanca. Es decir, que la orientación espacial del dibujo en el eje vertical puede estar determinada por una intuición cognitiva, como es la propia posición erguida del ser humano, fuente habitual de metáforas orientacionales, tal como señalan Lakoff y Johnson (2003: 14-15), o ser una simple convención de la disciplina, o ambas cosas.

Pero el eje horizontal, de izquierda a derecha en la cultura occidental, nos depara una sorpresa. Según la sociosemiótica, la información dada o conocida se colocaría a la izquierda, y la nueva o problemática, a la derecha, de modo similar a como ocurre en las estructuras informacionales no marcadas del lenguaje verbal, tal como señala Halliday (1994: 297). Puesto que consideramos las dos figuras como un mismo producto semiótico, podríamos buscar la información nueva en la segunda. Ya señalamos que la desconexión está sugerida por los recursos de la disonancia visual, pero además se ve corroborada empíricamente mediante la observación detallada de los extremos de cada elemento fisiológico. Esta observación detallada requiere un esfuerzo cognitivo importante, que Ramón y Cajal nos facilita precisamente a la derecha de la segunda imagen. Hemos destacado con un círculo rojo una célula nerviosa claramente aislada del resto (ilustración 12), sin contacto ni solapamiento de extremidades. Quizás no sea gratuito que esta célula esté emplazada allí donde la sociosemiótica prevé que se ubique una información que, para los histólogos de siglo XIX, muchos de ellos defensores del reticularismo, era no solo nueva, sino muy problemática. Esta célula nerviosa podría ser el epítome de todos esos elementos a los que se refiere Ramón y Cajal (1888: 9) en su metáfora: “diríase que cada elemento es un cantón fisiológico absolutamente autónomo”.

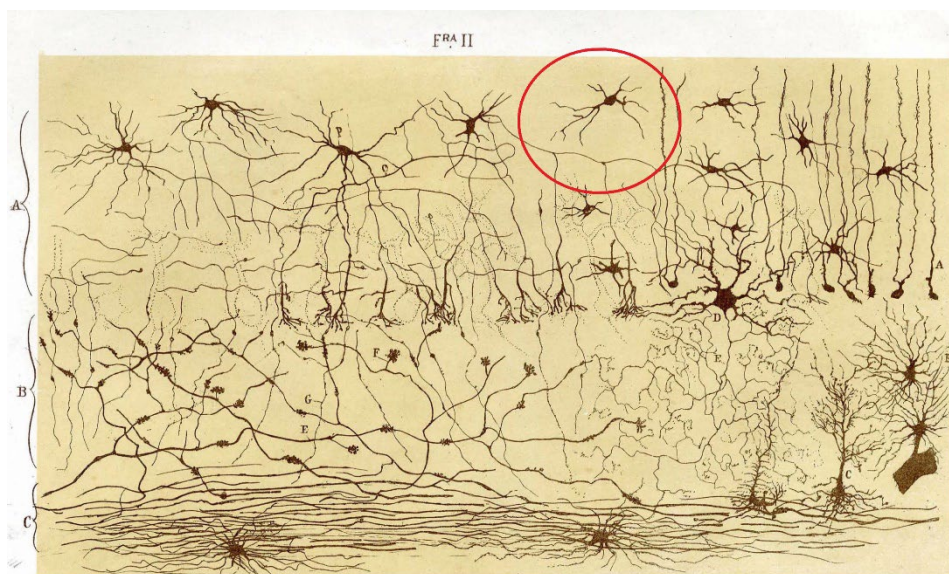


Ilustración 12. Variación sobre la ilustración / F^{ra} 2, con la que marcamos el dibujo de una célula aislada, un “cantón fisiológico absolutamente autónomo”.

Resumen: Ramón y Cajal rechaza la hipótesis reticular mediante la representación de la información nueva y problemática a la derecha en el eje horizontal; previamente, la desconexión se sugiere mediante una disonancia visual constituida por la ausencia de proporción o geometría, la existencia de elementos tonales irregulares, que compiten por atraer la atención sobre los detalles, y la ruptura de los ritmos, tanto entre grupos o clases como entre los elementos de cada clase.

4.1.4. La modalidad científica

Kress y Leeuwen (2006: 164) proponen como ejemplo de modalidad científica un tipo de dibujo técnico, carente de color, textura, sombras y perspectiva, pues la ciencia tiende a desentenderse de todo aquello que no sea relevante. Los dos dibujos parecen acomodarse parcialmente a este ejemplo, aunque también contienen elementos y cualidades que los alejan del esquematismo propio de un dibujo técnico. Revisamos sucintamente el uso de los marcadores de modalidad en los dibujos, dentro del continuo en el par polarizado representación naturalística-representación científica:

Color. No hay apenas color, con la excepción del amarillo del fondo, carente de saturación, diferenciación y modulación. La modalidad naturalística se caracteriza, por el contrario, por estos tres recursos. El uso del color está determinado por la preparación histológica, en concreto por el método de tinción. Existe una diferencia entre las figuras, porque el trazo de la segunda no es negro, sino ocre oscuro, cercano al rojo. Esta diferencia, sin embargo, no modifica la relación figura-fondo, pues el contraste sigue siendo muy alto.

Contextualización. La entidad ausente se representa descontextualizada. La modalidad naturalística tiende, por el contrario, a una completa contextualización. La descontextualización de los dos dibujos está determinada por la preparación histológica.

Representación. La representación de las células nerviosas es abstracta respecto de la entidad ausente (de la que solo se representan las figuras), pero detallada respecto de la entidad intermedia o preparación histológica, pues también se representan formas irregulares y variaciones tonales, mediante líneas más o menos gruesas, otras apenas sugeridas, formadas por puntos discontinuos, y mediante la aplicación de otro color a las células nerviosas en la ilustración 2. Recordemos que la modalidad científica tiende a la abstracción, y la naturalística, a la representación del detalle. En este aspecto, los dos dibujos histológicos cumplirían una modalidad naturalística respecto de la entidad intermedia, pero científica respecto de la entidad ausente.

Profundidad. Los dos dibujos carecen de profundidad. La modalidad naturalística tiende a profundizar la perspectiva. La ausencia de profundidad está determinada por la preparación histológica y por el uso del microscopio.

Iluminación. Los dos dibujos carecen de sombras. En la modalidad naturalística, los participantes tienden a acusar el efecto de alguna fuente de iluminación, sea natural (el Sol) o artificial. La carencia de sombras está determinada por la preparación histológica y las condiciones del laboratorio.

Brillo. Los dos dibujos tienden a reducir el brillo a dos valores, quizás tres: el amarillo pálido del fondo, el negro de las figuras y un gris oscuro para algunos elementos. En la modalidad naturalística, la tendencia es multiplicar los grados de brillo. La reducción del brillo a dos o tres valores está determinada por la necesidad cognitiva de diferenciar las figuras y por el método de tinción.

Nuestra conclusión es que los dos dibujos cumplen todos los marcadores de modalidad científica, aunque en un caso (el marcador representación) no en relación con la entidad intermedia o preparación histológica, que se representa con más detalle, sino en relación con la entidad ausente. No obstante, debemos matizar que el cumplimiento de todos estos marcadores depende de las necesidades cognitivas y los requerimientos metodológicos que han conducido a la preparación histológica. No se trata aquí de una convención cultural, sino, quizás, del establecimiento de la convención cultural; los dos dibujos de Ramón y Cajal, mejor que seguir la modalidad científica, parecen constituirse en un modelo de modalidad científica⁸.

Esto nos conduce también a una reflexión acerca de la relación entre la regularidad y la modalidad científica, entre las *formas bellas* y el conocimiento. Recordemos que el propio Ramón y Cajal aludía en sus memorias a la arquitectura, a la estética de las células nerviosas y su organización en el cerebro; las representaciones geométricas regulares parecen guardar un paralelismo con las leyes de la ciencia, una correlación, pero esta

⁸ Kress y Leeuwen (2016: 163) explican que un proceso similar se produjo con algunas técnicas fotográficas, cuyas realizaciones se convirtieron en estándar del naturalismo fotográfico.

correlación puede ser engañosa, porque “Como siempre, la razón calla ante la belleza” (Ramón y Cajal, 1923: 188).

Los dos dibujos histológicos rompen esta correlación, esta sugestión: la nueva ley intuita por Ramón y Cajal contraría la armonía de las bellas formas geométricas y regulares y se apoya, por el contrario, en la disonancia visual. La búsqueda de la verdad, parece sugerirnos Ramón y Cajal, requiere atención al detalle, esfuerzo cognitivo; la verdad, tal como muestra Ramón y Cajal, no se recibe en una contemplación estática, sino que se busca en un proceso dinámico. En el apartado siguiente exploramos precisamente el proceso de búsqueda que condujo a la realización de los dos dibujos histológicos.

4.2. La construcción científica de un percepto

En el apartado anterior, hemos analizado los dos dibujos como un viaje del ojo, desde el punto de vista del receptor. Ahora, considerando la gramática visual, intentaremos adoptar la perspectiva del productor, esbozando el proceso dinámico implicado en la realización de los dos dibujos histológicos.

Observemos las ilustraciones 10 y 11, donde se representan sendas células piramidales. La primera es un dibujo de Ramón y Cajal, y la segunda, la microfotografía de una célula piramidal similar. DeFelipe (2007: 89) explica que “es difícil creer que en una preparación de corteza cerebral humana se puedan visualizar células piramidales impregnadas con el método de Golgi con una dendrita apical larga”. DeFelipe prosigue explicando que, por este motivo, figuras como esta fueron consideradas por algunos autores dibujos esquemáticos, aunque la similitud de los dibujos con las células representadas ha sido constatada por otros científicos en numerosas ocasiones y con otras técnicas. DeFelipe (2007: 88-90) destaca de los dibujos de Ramón y Cajal su veracidad y concluye que “lo que es realmente fundamental y valioso de estas bellas ilustraciones es la extraordinaria información científica que contienen”.

El dibujo que recoge la ilustración 10 está creado a partir de varias preparaciones histológicas diferentes. Se trata, técnicamente, de una composición, pero no una composición en el sentido que hasta ahora hemos utilizado, como recurso semiótico de significado convencional, sino en el sentido literal de una imagen compuesta a partir de otras, técnica que permite integrar en un único percepto los perceptos discretos y discontinuos obtenidos de observaciones distintas. Un histólogo del siglo XIX que aspirase a crear un dibujo integrador de sus observaciones, una síntesis, se enfrentaba al problema cognitivo de perseguir las figuras de las células nerviosas a través de distintas distancias focales y a identificar fragmentos de información visual como parte de la misma estructura. Ramón y Cajal, además, tenía por delante el enorme reto de mostrar visualmente, inequívocamente, la inexistencia de redes y aportar un muestrario o inventario representativo de las células nerviosas que había en cada capa, componiendo una imagen sintética que pudiera ser corroborada por las preparaciones histológicas y las observaciones de sus colegas científicos. Ningún histólogo podría obtener nunca una

preparación histológica (la entidad intermedia) que fuese idéntica a uno de sus dos dibujos, pero todo en sus dibujos debía ser, en efecto, veraz y estar sometido al método científico, para que cualquier histólogo pudiese corroborar que su dibujo reproducía no una muestra única, sino un constructo científicamente válido, una síntesis operativa.

En el texto verbal del artículo, hay elementos que nos permiten corroborar la técnica compositiva utilizada por Ramón y Cajal: sus alusiones a distintos cortes, su comparativa entre las muestras obtenidas de aves y las obtenidas de humanos, su mención, en fin, del ingente trabajo de observación que le llevaría a concluir que “jamás, en *numerosísimas preparaciones*, hemos podido sorprender la prolongación de una de estas fibras varicosas de los flecos por la zona granulosa subyacente” (Ramón y Cajal 1888: 5 [mis cursivas]). Esta multiplicidad de preparaciones también está implícita, por ejemplo, en la explicación de que la capa granulosa requiere una variación en el método de tinción, porque “se tiñen difícilmente por el proceder de Golgi ordinario (primer método), pero se coloran con bastante frecuencia utilizando el segundo método de este autor” (Ramón y Cajal, 1888: 6). Asimismo, las proporciones de las capas A y B del tejido nervioso (de 0,45 a 0,50 milímetros la capa superficial, y de solo 6-8 micras o 0,006-0,008 mm, la capa granulosa) difieren de las proporciones representadas en las ilustraciones 1 y 2; para incluir las dos capas en un mismo dibujo, Ramón y Cajal debió alterarlas, consignando las medidas reales en el texto verbal.

King y Himmel (2017: 24 [mi traducción]), basándose en originales y borradores de Ramón y Cajal, describen las técnicas de dibujo que empleó el científico e intentan reconstruir su proceso de trabajo: el uso sucesivo de lapicero y tinta, la cera blanca correctora, las largas sesiones de observaciones a través del microscopio, los borradores del natural y de memoria y, finalmente, el dibujo de “composiciones completamente originales, reconstrucciones mentales de una realidad compleja vista en partes discretas”. Estas técnicas de dibujo, como hemos visto, están reguladas por los requerimientos de la investigación y la comunicación científicas.

Ahora bien, el proceso de construcción del percepto era paralelo a la realización del propio dibujo: ambos procesos son correlativos y se influyen mutuamente. Este par de procesos complementarios es seguido por Golgi (ilustración 6) y por Ramón y Cajal (ilustraciones 1 y 2), aunque con resultados muy diferentes. En otras palabras, el dibujo histológico no era el resultado mimético de la observación de una muestra, sino que era una síntesis que resultaba de combinar la representación mimética de distintas muestras con los requerimientos de la investigación y la comunicación científicas. Este proceso dejaba al criterio del histólogo un cierto margen de decisión, pero los límites de su autonomía venían impuestos por todos los factores metodológicos y científicos que hemos señalado a lo largo de este análisis: entre otros, la selección del objeto de estudio, la tinción y su distinción figura-fondo, la agrupación categorial, la necesidad de ofrecer un muestrario representativo o inventario de células nerviosas, la necesidad de aportar pruebas frente a la hipótesis reticular y, muy especialmente, la fidelidad a la conceptualización de los hechos observados. La propia realización del dibujo contribuía

decisivamente en la construcción del percepto y, por lo tanto, era al mismo tiempo efecto y causa de él.

5. CONCLUSIONES

El análisis sociosemiótico de los dos dibujos histológicos nos lleva a rechazar la hipótesis directriz de esta investigación, que coincidía con nuestra primera intuición de legos en la histología del sistema nervioso. Los dos dibujos no son representaciones naturalistas, sino imágenes compuestas y sintéticas, que combinan la representación mimética de distintas muestras y someten todo el proceso al método científico y la metodología.

Todos los dibujos histológicos de Ramón y Cajal estaban acompañados de texto verbal, fuera escrito, en un artículo científico, u oral, en el curso de un congreso. Una comunicación científica basada tan solo en los dos dibujos habría resultaría fallida, completa o parcialmente, pues el texto explicita los saberes contextuales necesarios para su comprensión y la metodología seguida por el científico. En contrapartida, los dibujos cumplieron dos funciones comunicativas trascendentes: servir de reclamo estético, ofreciendo una introducción visual a la comunicación científica, y aportar una representación sintética de las observaciones empíricas de Ramón y Cajal a través del microscopio. Incluso hoy, cuando estos dibujos pueden ser motivo de ediciones artísticas o de exposiciones, ya forman parte inevitablemente de unos saberes que son compartidos no solo por los especialistas, sino por muchas otras personas interesadas por el conocimiento científico. Es decir, son parte de una semiosfera científica internacional.

La problemática que dominaba la histología del sistema nervioso a finales del siglo XIX hizo necesaria una gramática visual específica y diferente. Pese a que en sus escritos Ramón y Cajal subraya que las formas geométricas y regulares son, junto con la mimesis, un fundamento de la estética, en la práctica científica supo hallar un camino nuevo. El análisis semiótico nos ha permitido observar que Ramón y Cajal basó la estética de sus dos dibujos en la disonancia visual. La finalidad de las dos imágenes es facilitar en la mente del observador la construcción de un percepto dinámico que represente la estructura de los centros nerviosos, ofrezca un inventario de sus células, sugiera su desconexión y estimule la atención al detalle. Identificamos esta disonancia visual como el modelo mental esquemático que, junto con el modelo de retícula, compone el Valor social estético X (Ramírez, 2022: 322-327). Asimismo, Ramírez (2022: 453-456, 465-468), en su análisis de los sistemas de valoración lingüística, también subraya que este valor social estético está subordinado a un valor social complejo epistémico, el Método científico, que es prevalente en este discurso de Ramón y Cajal. Esto coincide con las observaciones expuestas en este análisis sociosemiótico.

¿Son arte los dibujos histológicos de Ramón y Cajal?, nos preguntábamos. Sí, arte en el sentido amplio, como artificios de significación y productos semióticos bellos, dotados

de una gramática visual y con un efecto estético; pero una estética puesta al servicio de la construcción de un percepto científicamente válido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRIHUEGA SIERRA, J., ed. (2015). *Fisiología de los sueños. Cajal, Tanguy, Lorca, Dalí*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DEFELIPE, J. (2006). “Cajal y sus dibujos: ciencia y arte”. *Boletín de la Sociedad Española de Bioquímica y Biología Molecular* (Madrid: SBBM) 148, 213-230. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10261/12879> [17/07/2022].
- DEFELIPE, J.; MARKRAM, H. Y WAGENSBERG, J., coords. (2007). *Paisajes neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ECO, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GUBERN, R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HALLIDAY, M. A. K. (1994). *Functional Grammar*. London: Arnold.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (2000). *Viajes fotográficos de Santiago Ramón y Cajal*, 3 vols. Zaragoza: Cortes de Aragón.
- KING, L. & HIMMEL, E. (2017). “Drawing the Beautiful Brain”. En *The Beautiful Brain. The Drawings of Santiago Ramón y Cajal*, E. A. Newman, A. Araque & J. M. Dubinsky (eds.), 21-31. New York: Abrams.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. V. (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1988). *Ramón y Cajal*. Barcelona: Salvat.
- LOTMAN, Y. (2005 [1984]). “On the Semiosphere”. *Sign Systems Studies* 33.1, 205-229.
- MARTIN, J. R. & WHITE, P. R. R. (2008). *The Language of Evaluation. Appraisal in English*. New York: Palgrave Macmillan.
- RAMÍREZ DEL POZO MARTÍN, J. M. (2022). *Los sistemas de valoración lingüística en la obra de Santiago Ramón y Cajal. Un estudio del diálogo y los valores sociales en torno a la ciencia*. Ciempozuelos: ACVF / La Vieja Factoría.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1888). “Estructura de los centros nerviosos de las aves”. *Revista Trimestral de Histología Normal y Patológica* 1.1, 1-30.
- ____ (1944 [1934]). *El mundo visto a los ochenta años. Impresiones de un arteriosclerótico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (2017 [1923]). *Recuerdos de mi vida. Tomo I: Mi infancia y juventud. Tomo II: Historia de mi labor científica*. Madrid: UAM Ediciones [edición facsímil].

- RAMÓN Y CAJAL, M.^a Á. (2007). “Cajal, artista”. En *Paisajes neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*, J. DeFelipe, H. Markram y J. Wagensberg (coords.), 29-40. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SÁNCHEZ RON, J. M. (2007). *El poder de la ciencia*. Barcelona: Crítica.
- SANCHO CREMADES, P. (2005). *El lenguaje visual*. Madrid: Liceus.
- SHERINGTON, CH. (1958). “Recuerdos del doctor Cajal”. En *Vida de Santiago Ramón y Cajal. Explorador del cerebro humano*, D. Cannon, 13-18. México D.F.: Biografías Gandesa.
- SOLSO, R. (1996). *Cognition and the Visual Arts*. Massachusetts: MIT Press.
- VESALIUS, A. (1973). *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, J. B. de C. M. Saunders & Ch. D. O'Malley (eds.). New York: Dover.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 22/021/2022

Fecha de aceptación: 23/09/2022

**MEMORIA Y MODELOS FEMENINOS EN LA DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA: LA MAESTRA REPUBLICANA
EN *MEMORIA* (2017), DE VIRGINIA RODERO**

MEMORY AND FEMALE MODELS IN CONTEMPORARY DRAMATURGY:
THE REPUBLICAN TEACHER IN VIRGINIA RODERO'S *MEMORIA* (2017)

Diego SANTOS SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid / ITEM
diego.santos@ucm.es

Resumen: En los últimos años, las creaciones artísticas que tematizan episodios conflictivos de la historia española del siglo XX han tenido una gran proyección tanto en términos de público como de crítica académica. El presente trabajo aborda la obra teatral *Memoria* (2017) de Virginia Roderó, que es sometida a un análisis doble. En primer lugar, se analiza la figura de su protagonista, una maestra republicana, como modelo de mujer moderna emblemática de la Segunda República; a continuación, se ilustra el modo en que el franquismo, que privilegiaba modelos femeninos tradicionales, la invalida. Posteriormente se propone una lectura de la obra desde la perspectiva de los *Memory Studies* para valorar el modo en que el teatro se constituye en herramienta de interpelación directa para el público con que abordar la memoria de los procesos traumáticos.

Palabras clave: Teatro. Memoria. Maestra republicana. Mujer moderna. Franquismo. Virginia Roderó.

Abstract: In the last years artistic creations thematising conflictive episodes of 20th century Spanish history have enjoyed great momentum both within audiences and academia. This work addresses Virginia Roderó's 2017 play *Memoria*, which is subject to a twofold analysis. Firstly, its main character —a Republican teacher— is analysed as paradigm of the Second Republic's model of the modern woman and attention is also paid to how Francoism, which privileged traditional female models, invalidates it. Secondly, the play is read from a Memory Studies approach to assess how theatre becomes a tool to interpellate audiences directly and to tackle the memory of traumatic processes.

Keywords: Theatre. Memory. Republican Teacher. Modern Woman. Francoism. Virginia Roderó.

1. MEMORIA, TEATRO, MUJER

Los estudios de memoria, conocidos en el ámbito anglosajón como *Memory Studies*, constituyen una disciplina en auge centrada en el análisis de memorias del pasado, fundamentalmente de eventos traumáticos, desde el presente y en función de los intereses del presente. Desde los trabajos seminales de Halbwachs, que incidió en el carácter colectivo de la memoria, distintas teorías sobre cómo enfrentarnos al pasado se han ido sucediendo y han ido permeando en los discursos historiográficos. Esta disciplina toma como objetos de estudio materiales de muy diversa índole, que incluyen tanto conmemoraciones o discursos como epistolarios o monumentos, por ofrecer solo una lista en modo alguno exhaustiva pero sí ilustrativa de la diversidad epistemológica que la conforma. A este listado se añaden, cada vez con mayor ímpetu, las diversas manifestaciones artísticas, que ofrecen un espacio óptimo para expresar memorias traumáticas y constituyen, por tanto, un privilegiado objeto de estudio de narrativas que problematizan la memoria establecida.

El caso español no ha sido en absoluto ajeno a este fenómeno. La necesidad colectiva de emprender un proceso de revisionismo histórico se consolidó en la sociedad española de comienzos del siglo XXI y acaso se epitomiza en la Ley de Memoria Histórica promulgada en 2007, al tiempo que ha venido ganando peso en muy diversos frentes como el debate público, el activismo o la producción artística. En el caso de las creaciones literaria y audiovisual, los últimos años han sido testigos de la salida al mercado de una enorme nómina de productos culturales que han derivado, a su vez, en un creciente número de trabajos académicos sobre las representaciones del fenómeno de la Guerra Civil, especialmente en narrativa (Gómez López-Quñones, 2006; Hansen y Cruz Suárez, 2012; Becerra, 2015), que incluso aluden de manera crítica a la consolidación de la Guerra Civil como moda literaria. La explotación artística del conflicto bélico, lejos de agotarse, sigue vigente.

El abanico de episodios a los que la literatura presta atención es, sin embargo, cada vez más amplio y responde a una necesidad de pluralizar y problematizar la comprensión de la guerra y la subsiguiente dictadura. Por ello, a nivel temático, aspectos que hasta ahora no habían recibido la suficiente atención, como la lucha de los maquis, el exilio o la figura de las maestras republicanas, están cobrando cada vez más vigencia como narrativas con que construir una memoria cada vez más rica, plural y multifacética. Del mismo modo, géneros artísticos alternativos a la narrativa proponen un cada vez mayor repertorio de productos culturales que reflexionan sobre estos mismos temas y se los acercan al público desde idiosincrasias que, como la teatral, resultan en distintas configuraciones de esas memorias.

Este trabajo plantea un análisis de una de esas manifestaciones artísticas: *Memoria*, de Virginia Rodero. La obra teatral versa sobre una maestra republicana, prototipo de mujer moderna en la España de la Edad de Plata y, por tanto, modelo social para muchas mujeres de la época; pero, al mismo tiempo, objeto predilecto de las violencias ejercidas

por el primer franquismo, que había previsto para las mujeres un modelo bien distinto al de la maestra. En este sentido, la obra sobre la maestra republicana se convertirá en las siguientes páginas en objeto de análisis a través de un doble proceso crítico: primeramente, se desentrañarán los modelos contrapuestos de mujer sobre los que se reflexiona escénicamente; y, a continuación, se le aplicará una lectura en clave de memoria para valorar el modo en que el teatro se constituye como una herramienta idónea para trabajar la memoria de los procesos traumáticos.

La primera parte de este trabajo versa, por tanto, sobre la reconstrucción de los modelos de mujer que ofrece *Memoria*. Se hace, de este modo, necesario señalar cómo, en el contexto más arriba descrito de producción cultural que contribuye a los debates memorialísticos sobre la guerra y la dictadura, asistimos a una consciente y necesaria despatriarcalización de los discursos sobre el pasado. La guerra y la propia dictadura fueron revestidas por el franquismo de una retórica viril y masculinizada que hoy, como consecuencia del cuestionamiento de los relatos oficiales y de la recuperación de memorias silenciadas, es puesta en entredicho. Esa despatriarcalización pone el foco, a nivel temático, en la experiencia de las mujeres. Una tipología de mujer que sin duda ofrece un rico ejemplo para desentrañar las contradicciones y convulsiones que trajo consigo la Guerra Civil, en tanto que tránsito de una moderna democracia a una dictadura reaccionaria, es sin duda la maestra republicana. Textos como la *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, comienzan ya en una fecha tan temprana como 1990 a explorar esta figura desde una perspectiva narrativa, que ha continuado siendo explorada desde el cine, gracias a la versión de Gemma Miralles.

Esta figura ha despertado también el interés del teatro. Más allá de trazar una genealogía de su presencia en el teatro contemporáneo, que escapa a los intereses de este trabajo, valgan ejemplos como el de la reciente *Presas de papel*, de Olalla Sánchez y Balbina Jiménez, en cuyo catálogo de mujeres aparecen figuras como la de Justa Freire, maestra republicana represaliada por el franquismo. Este trabajo se concentra, sin embargo, en una obra que expone las vivencias de una maestra anónima y que, por tanto, es susceptible de ser leída en clave universal: la protagonista, Paquita, pretende convertirse en emblema de todas las maestras. Del mismo modo, otra especificidad del texto que se abordará en estas páginas deriva de su autoría: frente a nombres consolidados, como los de Itziar Pascual o Laila Ripoll, que en los últimos años han venido contribuyendo a la consolidación de una dramaturgia de la memoria de autoría femenina, se diseccionará el texto de una autora novel. De este modo, este trabajo se concibe desde una doble voluntad de pluralizar la memoria de la maestra republicana: tanto desde el anonimato del personaje de la obra como desde el análisis de la aportación que nos brinda una autora joven, no presente aún en la historiografía teatral.

2. DE LA MUJER MODERNA A SU ANULACIÓN

Memoria (2017), de la actriz, dramaturga y directora Virginia Rodero, es un ejercicio de recuperación de la memoria histórica a través del teatro que gravita alrededor de las vicisitudes de una maestra republicana durante los años de la Segunda República, la guerra y el primer franquismo. El texto sobre el que se basa este trabajo¹ es una segunda versión, ampliada, de un primer texto, llevado a escena en 2015, en lo que hoy se denomina “La cárcel. Centro de creación de Segovia”, pero que entre 1946 y 1956 fue la Prisión Central de Mujeres de la capital castellana. Dentro de la convocatoria “Galerías”, que buscaba generar en las celdas distintas intervenciones artísticas, Rodero recreó en un formato de microteatro lo que podría haber ocurrido dentro de una de aquellas celdas. La versión ampliada, que es en la que se concentra este trabajo, fue estrenada en 2017 en Madrid y Segovia y desde entonces ha circulado por otras localidades. La representación, de una duración de unos tres cuartos de hora, es llevada a cabo por la propia Rodero como actriz y directora, acompañada de una mujer que realiza los arreglos musicales que jalonan la obra y sirven para introducir un repertorio de una gran fuerza militante en que, a jotas y nanas, se les unen el himno de Riego, “La tarara” de Lorca, el himno de la CNT (“A las barricadas”), canciones de las presas de la cárcel de Ventas, “Las nanas de la cebolla” de Miguel Hernández y el “Gallo rojo, gallo negro” de Chicho Sánchez Ferlosio.

En la obra, Paquita es una maestra que comienza a desempeñar su función docente en un pueblo de Segovia en 1932, en plena efervescencia del magisterio de raigambre institucionista. Este personaje protagonista ejemplifica a la perfección el progreso que los nuevos tiempos han traído para la mujer: el magisterio le ha permitido a Paquita, como a tantas otras mujeres de aquel momento, el “acceso a un trabajo profesional cualificado, a una autosuficiencia económica y a unas relaciones familiares de menor dependencia” (Flecha García, 2012: 30), lo que la conduce, como a todas aquellas que optaron por su mismo desarrollo profesional, a un cierto nivel educativo y a una vida en itinerancia que determinan, entre otras cosas, que su camino no pase necesariamente por el matrimonio. Paquita es además una mujer activa políticamente, que celebró la proclamación de la Segunda República con entusiasmo y se imbuía en la militancia durante la década de los treinta. La sublevación de Franco la conduciría, en tanto que maestra, a ser depurada y al abandono de su profesión; además, en tanto que mujer políticamente activa, sería hecha presa tiempo después y condenada a muerte. La obra es, en efecto, un alegato a favor de la recuperación de la memoria histórica, que se hace a través de una maestra republicana que se ve después desposeída de su identidad y es convertida, de este modo, en una mujer invalidada. Así, el espectáculo pivota alrededor de la confrontación de estas dos figuras:

¹ Se trata de un texto inédito que la autora ha facilitado para la realización de este trabajo y que se citará en función del manuscrito. Este trabajo bebe, asimismo, de la versión de la puesta en escena grabada y facilitada por la propia Rodero, que se encuentra desde 2022 a disposición de la comunidad investigadora en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (signatura VID11212).

la mujer moderna que toma las riendas de su vida y contribuye al desarrollo educativo de la República; y la anulada, aniquilada, presa política del franquismo.

Se hace preciso, en este punto, presentar etiquetas que nos permitan entender los modelos femeninos que *Memoria* pone en juego. Si bien la maestra republicana es uno de los más claros ejemplos de *la mujer moderna*, antes de entender los pormenores de esta etiqueta se hace preciso ofrecer algunas pinceladas sobre el modelo femenino antagónico, imperante en los años anteriores: *el ángel del hogar*. El apogeo de la burguesía en el siglo XIX había permitido la instauración de este modelo femenino, basado en la domesticidad y en una feminidad sumisa al marido. Este modelo social tiene una excelente manifestación literaria en la novelística decimonónica y se hace heredero, a su vez, del modelo previo de la perfecta casada. Sin embargo, las primeras décadas del siglo XX acarrearón una serie de cambios socioeconómicos que, con la incorporación de la mujer al mercado laboral a la cabeza, trajeron consigo nuevas aspiraciones para muchas mujeres, que se sentían constreñidas en los estrechos límites que les ofrecía la figura del ángel del hogar. De este modo, la noción de que la mujer no tenía que depender de un hombre determinó una cada vez más frecuente presencia de la mujer en el ámbito público y la reivindicación y eventual consecución de nuevos derechos como el del voto, autorizado en España en 1931. En este sentido, durante la Segunda República cristalizaron muchas de las luchas previas y, aunque quedaba aún mucho trabajo por hacer y “aunque los prejuicios de ningún modo habían desaparecido, la mujer había logrado un grado de independencia económica, legal y sexual mayor que nunca” (Scanlon, 1986: 320). Se trata, por tanto, de los años de plena consolidación de la mujer moderna, que ejerce su libertad frente al hombre y entra en las esferas de la educación, el trabajo y la política.

Si bien, como sucedía con el ángel del hogar, la mujer moderna es una mujer real, su presencia en la literatura de la época la convierte también en todo un fenómeno literario. Ángela Ena ha estudiado cómo una serie de escritoras del periodo ponen en jaque el modelo tradicional del ángel del hogar y dan forma a este nuevo tipo de mujer “que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada” (Ena, 2001: 89). Así, Ena observa este tránsito hacia un nuevo modelo literario en varios ejes: la mujer se retrata desde una óptica femenina, el amor se aborda desde una nueva perspectiva e incluso se observan mujeres que adoptan conductas, como la de la burladora, tradicionalmente masculinas. Especialmente significativo es también para Ena el hecho que la educación sea la base para la emancipación femenina y señala, en este sentido, cómo en las novelas de la época escandaliza la voluntad que tienen algunas jóvenes de matricularse en la Escuela Normal para convertirse en maestras (Ena, 2001: 95).

En este sentido, Paquita encarna ese ideal de emancipación femenina y le propone al público un claro ejemplo de mujer moderna, independiente, formada, politizada y dueña de su propio destino. Como se verá a lo largo del análisis, Rodero presenta a la maestra republicana desde tres ejes, que son igualmente constituyentes de su identidad: la maestra,

la mujer politizada y la madre soltera. Esos tres rasgos la caracterizan como una mujer moderna plenamente legitimada en la España republicana. Sin embargo, la obra confronta, como también se verá más adelante, dos temporalidades bien distintas: la de la Segunda República, por un lado; y la de la dictadura, por otro. Si Paquita disfrutaba del prestigio de ser una mujer moderna en la primera de esas dos Españas, la realidad se volvería muy otra para ella en la segunda.

En efecto, la victoria de los rebeldes plantearía un panorama bien distinto para las mujeres ya que, no en vano, el golpe de 1936 se había producido como una reacción frente a lo que se consideraban excesos republicanos, entre los cuales estaba la aprobación del voto femenino. Por tanto, en el ámbito de las relaciones entre géneros, el franquismo acabaría siendo un régimen de corte patriarcal guiado en buena medida por la concepción que de la mujer tenía el tradicionalismo, que propugnaba un regreso al molde del ángel del hogar y hacía a la mujer depositaria de los valores tradicionales del matrimonio y la familia. No en vano, y tras la debacle demográfica de la guerra, la natalidad estaba llamada a convertirse en uno de los ejes centrales de la doctrina franquista y en el deber último de las españolas (Roca i Girona, 1996: 233). De hecho, es paradójica la coincidencia que opera entre el tradicionalismo y la Falange, que tenía fuertes discrepancias ideológicas con el espectro franquista más conservador, en lo que se refiere a la concepción de la mujer: la Sección Femenina, órgano de Falange que se constituyó en brújula para las políticas hacia la mujer, propugnaba, en palabras de su propia directora, que “el verdadero deber de las mujeres para con la Patria [sic] consist[ía] en formar familias” (Primo de Rivera, s.f.: 28). Así las cosas, el destino que le esperaba a la mujer bajo el mandato de Franco se veía reducido a sus papeles de esposa y madre, según un esquema que se legitimaba desde la educación, la religión y la legislación:

Desde la primera enseñanza de las niñas hasta el último de los cursos impartidos por la Sección Femenina, desde cualquier discurso religioso o político dirigido a la mujer hasta las leyes de distinto rango elaboradas por el Estado, todo, incluyendo los valores sociales y culturales del franquismo, respondía a una concepción de la mujer, cuya esencia era la maternidad (Gallego Méndez, 1983: 161).

La producción dramática de la época se hará eco de este cambio de paradigma de manera más que clara, ya desde el propio nivel de la autoría. Si bien unas 60 autoras habían visto sus obras representadas o publicadas entre los años 1918 y 1936 (Nieva de la Paz, 1993), la dictadura de Franco entendió que “el mundo podía progresar sin mujeres científicas, doctoras, abogados” (Scanlon, 1986: 337) y, por supuesto, dramaturgas. Las que se atrevieron a escribir fueron, además, generalmente denigradas por el Estado franquista a través de su sistema de censura no solo como autoras, sino también en su calidad de mujeres (Santos Sánchez, 2013) durante los primeros años de la dictadura, si bien a partir de los años 60 la situación será otra y “los censores fueron normalizando la presencia de las mujeres en el mundo teatral hasta el punto de evaluar el teatro [...] [de autora] con independencia de su condición de mujer y en función de los mismos

parámetros con que juzgarían el teatro de cualquier otro autor” (Santos Sánchez, 2016: 519). Esta involución tenía también su correlato en el nivel de la ficción teatral: estas autoras se veían obligadas a respetar, en sus obras, el patrón del ángel del hogar; sin embargo, protegidas en la excusa de ofrecer castigos ejemplares y finales aleccionadores, figuras como la adúltera, la indecente y la heterodoxa fueron cobrando peso a lo largo de las décadas de la dictadura (Santos Sánchez, 2013 y 2016).

Así las cosas, la figura de la mujer moderna, ejemplificada de manera paradigmática por la maestra republicana, se erige como un excelente laboratorio para la dramaturgia contemporánea: no solo porque su representación estuviese proscrita durante los años del franquismo, sino también porque ofrece una plataforma perfecta para pluralizar la memoria republicana desde una perspectiva de género. Si bien los trabajos de ficción sobre esta figura son mucho más escasos que los que versan sobre otros personajes o episodios de la Segunda República, lo cierto es que su presencia en el ámbito de la creación va en aumento, en parte como reivindicación, en el contexto de los feminismos actuales, de aquella mujer moderna. La ya citada obra de Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*, abrió un camino que se ha materializado en muchos otros productos culturales, como la serie *La otra mirada*, de TVE, y la película *Las maestras de la república*, de 2013, dirigida por Pilar Pérez Solano, producida por la Federación de Trabajadores de la Enseñanza de la UGT y ganadora del Goya al mejor documental en 2014. Es en esta estela donde se inserta la obra dramática *Memoria*. Sin embargo, su esencia teatral permite que esta obra plantee esa memoria no solo en términos narrativos, sino también dramáticos.

El teatro, como género, cuenta con dos características fundamentales que le confieren un poder del que carecen las formas más narrativas: por un lado, su mensaje es inmediato, porque se transmite sin filtros; por otro, ese mensaje se le hace llegar a un público que se constituye como grupo con el único propósito de recibirlo. Eso ha convertido el teatro en un foro óptimo para la exploración colectiva. La recuperación de la memoria histórica, entendida como proceso colectivo, encuentra por tanto una herramienta muy poderosa en este género que, además, cuenta con otra característica fundamental: su potencialidad para materializar en escena distintos marcos espacio-temporales y hacerlos convivir yuxtapuestos posibilita una palestra en que confrontar realidades distintas con una violencia que no es posible en otros géneros. Este es el mecanismo del que se vale *Memoria*: la obra pone en escena distintos momentos de la vida de Paquita entre 1931 y 1946, haciéndolos chocar violentamente sobre las tablas. Las siguientes páginas se concentrarán en desentrañar los dos modelos opuestos de mujer que representa Paquita en las dos temporalidades (la republicana y la sometida por el franquismo) que conviven en escena.

La obra consta de 4 actos que la dotan de una clara estructura formal, pero también temática. Si bien los actos segundo, tercero y cuarto ahondarán en las características fundamentales de la mujer moderna a través de la figura de su protagonista, el primero cumple la función narrativa de prólogo y es el que le permite al/a la espectador/a entrar

conceptualmente en la obra. En la escena desnuda aparece Paquita, en su celda, vistiendo la bata de presa. Este presente carcelario servirá como presente narrativo de la obra, como lugar de enunciación desde el que la protagonista irá recomponiendo su biografía, narrando sus vicisitudes. Ese hilo narrativo se irá fragmentando en un sinfín de temporalidades pasadas que se le superpondrán a modo de analepsis a lo largo de toda la obra. La primera de esas memoraciones, aún en la primera escena, es de crucial importancia porque será la que parta en dos la vida la maestra: Paquita juega al escondite con su hija cuando es violentamente apresada, interrogada por su actividad política y llevada a la cárcel. Este pórtico de entrada a la obra marca con violencia la ruptura de la vida de la protagonista en dos temporalidades bien distintas: la republicana y la franquista; la de la mujer libre y la de la presa; la de la mujer moderna y la de la negación de la mujer moderna.

Además de marcar con claridad el tránsito de un tipo de mujer a otro, este primer acto es el que tematiza con mayor explicitud la violencia en toda la obra. Sirve, de este modo, de prólogo conceptual de la misma: por el tránsito identitario de Paquita, pero también por poner la violencia en el centro de ese tránsito. Se trata, además, de una violencia encarnada, ejercida sobre el cuerpo de la actriz, que dista escasos metros de los/as espectadores/as en una representación siempre concebida para espacios escénicos pequeños. Es precisamente la capacidad que ofrece el teatro de presenciar el trauma del personaje en una comunión íntima lo que le dota de una capacidad especial para explorar el propio hecho traumático. Como ha notado Diana Taylor, “trauma becomes transmittable, understandable through performance —through the re-experienced shudder, the retelling, the repeat” (Taylor, 2003: 208). En su paradigmática distinción entre el archivo y el repertorio, Taylor destaca la mayor potencialidad del segundo, basado en las diversas formas de la performatividad, frente al primero, basado en codificaciones más textuales, para transmitir de manera más eficaz el trauma. Y así es precisamente como sucede en el caso de *Memoria*, donde ese trauma sobrecoge al/a la espectador/a en el inicio mismo de la obra.

Los actos que siguen traerán a escena nuevas temporalidades que se estructuran en torno a este momento: o bien anteriores (republicanas) o bien posteriores (franquistas). De este modo, la temporalidad de esta primera analepsis bien podría ser entendida en un plano metafórico como la propia Guerra Civil: el momento que marca un hiato en la consecución de la modernidad en España para devolverla, a continuación, a un carpetovetónismo que se creía ya superado. Así, los tres actos que siguen desarrollarán pequeñas escenas ambientadas antes y después de ese hiato y que sirven para que el/la espectador/a acompañe a Paquita en su proceso de reconstrucción biográfica.

2.1. Una mujer maestra

El segundo acto de *Memoria* tematiza el primero de los tres pilares sobre los que se asienta el carácter de mujer moderna que da forma a Paquita: su profesión como maestra

de la República. En efecto, uno de los mimbres, si no el más importante, en los que se fiaba la creación de la moderna España republicana era sin lugar a dudas la política educativa: democracia y educación se interpretaron como las dos caras de una misma moneda. Heredera del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, la escuela republicana se definía como única, pública, obligatoria, gratuita y laica, implantaba la coeducación y hacía suyos los avances pedagógicos de la Escuela Nueva. La exponencial multiplicación de centros educativos a lo largo y ancho del país llamó a muchas mujeres, como la protagonista de la obra, a formar parte de este nuevo proyecto. Desde su presente carcelario, Paquita rememora cómo desde pequeña había querido ser maestra y cómo, ya de adulta, consideraba que “España no sería una democracia hasta que el pueblo no saliera de su ignorancia” (Rodero, 2017: 6). Este recuerdo se vincula, además, de manera inquebrantable, al propio advenimiento republicano, ya que la joven trae también al presente del/de la espectador/a la proclamación de la República en la ciudad de Segovia, en el balcón de cuyo ayuntamiento Paquita logró ver a Antonio Machado aquel 14 de abril.

En este acto Paquita recuerda su primer día de clase, que propone desarrollar al aire libre. En efecto, Paquita encarna una nueva pedagogía, una “maestra jardinera y no alfarera”, como definiría la profesora normalista Aurelia Gutiérrez Blanchart (en Agulló Díaz, 2012: 67): una maestra que enseñe al alumnado a crecer por sí mismo, como las plantas, y no se limite a crear sujetos estáticos, de barro. Por eso el teatro y las salidas al campo se muestran como ejes de su innovadora labor docente, que se complementa con la fructífera llegada al pueblo de las Misiones Pedagógicas, que trajeron consigo el cine y crearon una biblioteca. En este sentido, Paquita se muestra fuertemente comprometida con su rol de maestra rural y con su misión: que los niños de los pueblos no se sintiesen más pequeños que los de las ciudades.

Sin embargo, la vida de una mujer moderna estaba sometida a más tensiones en el ámbito rural que en el urbano, ya que la maestra revela, en una carta a su hermana, que hay miradas de algunos vecinos que la afectan. Como se ha señalado, “estas maestras son [...] elementos disgregadores en las microjerarquías de la sociedad rural” (Sánchez Morillas, 2012: 92) por lo que, además de luchar contra la precariedad de medios en lo profesional, estas mujeres tuvieron que luchar también por consolidar su propio rol de mujeres, como en el caso de Paquita, cultas, independientes y, en muchas ocasiones, solteras.

De este modo, en este segundo acto se materializa la que se ha señalado como la triple misión de las maestras de la República: “contribuir a la formación y perfeccionamiento del magisterio”, “introducir en las aulas las propuestas organizativas, metodológicas y de contenidos explicitadas en la Constitución de 1931” y “ser transmisoras del modelo de ciudadanas en las escuelas y en la sociedad” (Agulló Díaz, 2012: 59). Paquita se configura así como una mujer moderna que, a través de su desempeño profesional, contribuye a la modernización del país a través de un magisterio innovador llamado a sentar las bases para la creación de ciudadanos/as libres e iguales. Se hacen patentes, sin embargo, las

amenazas que se ciernen sobre esta labor y que de alguna manera prefiguran el régimen franquista.

2.2. Una mujer política

El tercer acto de la obra gira en torno al carácter político de la mujer moderna, segundo pilar sobre el que se asienta la figura de Paquita. El primer episodio que se representa desde el presente carcelario de la protagonista es el momento en que, en 1933, pudo votar, como todas las mujeres españolas, por primera vez. No es casualidad que, además, en la escena que se recrea a continuación la maestra conduzca su propio coche y le cuente a una amiga cómo su prima se ha divorciado para poder, así, sentirse libre. El sufragio, el divorcio o el propio hecho de conducir le permitieron a la mujer moderna, en este caso a Paquita, asentar su identidad en base a unos derechos nuevos, conquistados, que la llevan a sentirse más libre y plena.

Sin embargo, la protagonista continúa el intercambio epistolar con su hermana, a la que le envía una nueva carta ya en 1934, preocupada por la deriva política, la llegada al gobierno de las derechas y los sucesos de Asturias. Los peores augurios se cumplen en la última escena del acto: la reacción conservadora que sufre el país se ha materializado en su propia aula. Una alumna le dice a la maestra: “Mi padre dice que por culpa suya España es el caos” (Rodero, 2017: 12). En efecto, el régimen de Franco, y ya antes de la propia guerra las fuerzas que lo apoyaron, “apuntó directamente a los maestros y maestras como los auténticos ‘envenenadores de la conciencia de los niños’ o como el ‘organismo vivo tiranizado por el mal’, incluso los culpables directos del desenlace final de la contienda bélica” (Ramos Zamora, 2012: 148-149). Estas expresiones, citas respectivamente de un Director General de Enseñanza Primaria y de un Ministro de Educación Nacional del primer franquismo, resumen una realidad: que el maestro, y la maestra más aún, se veían por parte de los sectores conservadores como el emblema de la República y, por tanto, del caos en que consideraban que el país estaba sumido.

Además, la actividad en la vida cultural y, a veces, política de las maestras era más que frecuente en la sociedad republicana, lo que las hacía aún más problemáticas a ojos de muchos. En la propia obra, la protagonista está implicada en actividades políticas sobre las que no se da más detalle pero que la acabarán conduciendo, de hecho, a la cárcel y a la condena a muerte. En este sentido, y en el marco de la temporalidad descoyuntada que da forma a la obra, este episodio actúa, como también sucedía en el acto anterior, como adelanto de la temporalidad franquista que, entonces sí de forma más descarnada, se cebará con el personaje de Paquita. También actúa como anticipo de lo que está por venir otra breve escena de este tercer acto: la alumna le hace saber a su maestra, además, que no podrá volver más a la escuela porque su padre le ha dicho que tiene que ayudar a su madre en las tareas domésticas. La maestra, consciente del futuro que le ha de esperar a una niña que abandona su escolarización, le pide que, por favor, no deje nunca de leer. En este sentido, *Memoria* parece presentar la época del gobierno de la derecha como

antesala de la de España de Franco, en que la mujer moderna ya no tendrá cabida. Si bien las niñas que no estudien acabarán siendo ángeles del hogar, el tránsito de una mujer moderna a esa identidad será ya mucho más problemático y, como se verá, el régimen concentrará sus esfuerzos más en la invalidación y la anulación que en la reconversión identitaria.

2.3. Una mujer madre

El cuarto acto de la obra gira en torno a la maternidad de la protagonista: una maternidad libre que supone el tercer pilar sobre el que se asienta su papel de mujer moderna. El acto comienza con la narración contextualizadora de Paquita: cómo el Frente Popular había ganado las elecciones y cómo, meses después, había estallado la guerra. Describe, además, cómo la Comisión Depuradora la obligó a “dejar mi pasión, mi sueño, mi oficio” (Rodero, 2017: 13). En efecto, durante la contienda, que marca en buena parte del territorio el inicio del franquismo, los maestros republicanos en zona nacional se convirtieron, como dice la propia Paquita, en “los enemigos de la patria”.

Las maestras, además, fueron sometidas a un juicio que entrañaba un doble rasero: el de su género. Además de ser independientes económicamente, muchas de estas mujeres habían abandonado la senda de esposa y madre que propugnaba la nueva España que se estaba forjando. “Por tanto, podemos adelantar que las docentes fueron doblemente depuradas: por un lado, por su condición de maestras, pero, por otro lado, por su condición de mujeres” (Ramos Zamora, 2012: 150). Las comisiones depuradoras franquistas “acusaron y valoraron las conductas y comportamientos de los docentes —que podían ser de carácter político, sindical, profesional, moral, religioso, etc.— en función de género de estos”, lo que llevó a que “acusar a una maestra de ‘*ser entusiasta de la causa roja y tendencia izquierdista*’ tuv[iera] mayor repercusión cualitativa entre las mujeres que entre el colectivo de maestros” (Ramos Zamora, 2012: 156; resaltado en el original). La depuración contó, en efecto, con un marcado sesgo de género: “tratándose de un maestro, sería intolerable los escándalos de una conducta cristiana, izquierdista y que convierte la escuela en semillero de comunistas; pero en una maestra, sube de punto lo pernicioso de tales escándalos” (expediente de depuración de Adoración Galán Fernández, AGA, Sección Educación, legajo 394/9388; en Ramos Zamora, 2012: 156).

Todo ese proceso determinó que Paquita abandonase su profesión y volviese a su casa, “interpretando el papel de la que no piensa, de la que no sirve y que nada sabe. Viendo arder las páginas de aquellos libros, viendo arder el progreso y la libertad de los pueblos” (Rodero, 2017: 13). La siguiente analepsis conduce ya a la cárcel, obviando los años de retiro de Paquita y su primera experiencia de maternidad. En la prisión, la maestra de la República enseña a leer a sus compañeras, muchas de ellas presas políticas, intentando dar continuidad a su labor y a su fe en la educación de las mujeres en un contexto ahora claramente hostil y de denegación de su identidad. Las dificultades materiales merman las condiciones físicas de las presas y Paquita achaca sus desajustes menstruales a esas

carencias. Sin embargo, la maestra resulta estar embarazada. La escena central del acto la constituye el propio momento del parto, que se desarrolla en soledad y con una gran carga de patetismo. A esta le sigue una emotiva escena en que la madre le canta una nana al recién nacido. Sin embargo, el niño le es arrebatado a la maestra y, según le transmiten horas después, acaba muriendo. Queda abierta en el texto la sospecha de que el hijo de Paquita fuese uno más de los niños robados durante el franquismo.

El régimen de Franco, guiado por doctrinas como la del *gen rojo*, del psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera, arrebatava los hijos a las presas republicanas para evitar nuevas generaciones de marxistas. Si bien es cierto que la maternidad era para el régimen el fin último de la mujer, lo cierto es que el propio régimen no les otorgaba a todas las mujeres la legitimidad para convertirse en madres; acaso ni siquiera quisiese que todas las mujeres fuesen mujeres y se trataba, más bien, de anular a las díscolas y proporcionarles a verdaderos ángeles del hogar la crianza de hijos que no podían dar a luz por sí mismas. Así, la identidad de Paquita se ve totalmente anulada: si primero es su profesión la que se pone en entredicho y después se hace lo propio con su faceta política, los vencedores de la Guerra Civil le arrebatan lo más íntimo, desposeyéndola de su propio hijo y negándole su propia maternidad. Una maternidad, además, que escapa a los estrechos límites del ángel del hogar y entra de lleno en el terreno de lo subversivo, ya que en ningún momento hay constancia en la obra de una figura masculina paterna. La maestra manifiesta, además, haber conseguido que no se bautizase al niño antes de que muriese, ahondando más en esta configuración de mujer/madre con criterio propio y en ningún caso dispuesta a transigir en sus ideales. En definitiva, este modo de encarar la maternidad desde la libertad personal es, por tanto, el tercero de los pilares en que se asienta la identidad de Paquita como mujer moderna.

Es muy interesante comprobar la forma en que estas dos modalidades de mujer (mujer moderna vs ángel del hogar) se contraponen en la obra. Paquita, configurada de manera paradigmática como mujer moderna, va percibiendo los peligros que, para su identidad femenina, al igual que para el proyecto republicano en general, se plantean desde los sectores más reaccionarios de la sociedad. Si bien esos sectores, que cristalizan al final de la obra en el propio régimen de Franco, querrían verla convertida en un ángel del hogar, ese tránsito parece imposible para una mujer que de manera libre ha decidido seguir un camino tan recto hacia su empoderamiento. Así las cosas, esa reconversión no se contempla en la obra como opción; lo que se observa, bien al contrario, es un intento sistemático por invalidar y anular la voz de la mujer moderna. Las torturas y la experiencia carcelaria que atraviesa Paquita son la manifestación de esa anulación y suponen ejemplos de lo que E. Scarry denomina “the unmaking of the world”: la negación del otro, de su mundo; su silenciamiento, porque el “physical pain always mimes death and the infliction of physical pain is always a mock execution” (Scarry, 1985: 31). De hecho, tras los episodios de violencia, la obra acabará con la propia ejecución, con la desaparición de esa mujer que, después de haberse mostrado libre y plena, incómoda y ha de ser silenciada, aniquilada.

La última escena de la obra es, en efecto, el momento de mayor tensión dramática del texto. En ella, Paquita, antes de ser fusilada, le escribe una carta a su primera hija en que le manifiesta que muere sin odio, despojada de su segundo hijo, pero tranquila por haber creído en un mundo más justo. Le ruega, además, “no dejes que nos olviden” (Rodero, 2017:16). Lo más significativo de esta escena es que aparece, por primera vez sobre las tablas, otra mujer, que lee la carta al tiempo que Paquita la escribe, lo que genera la fusión escénica de sus dos voces. Una vez más, el teatro permite que se yuxtapongan dos temporalidades: en este caso la de la condenada a muerte que escribe la carta, y la de su hija, que la lee. Esta carta, este testimonio, esta petición tiene un claro destinatario: la hija, la descendencia, las generaciones que han de venir y que no pueden permitir que se olvide a esta maestra, a esta mujer moderna y libre que creyó en una España que no pudo ser. Si bien no fue llevada a escena, el texto sí recoge también una última apelación de la maestra, fuera ya del devenir temporal de la pieza, al público, al modo brechtiano: “Hoy ya no lloro, hoy mi voz no suena. Como antes mi hija, ahora mi nieta, sigue buscando el cuerpo de su abuela” (Rodero, 2017: 16). Esta interpelación directa a los/las espectadores/as, que han acompañado todo el recorrido de nuestra protagonista, a su obligación moral de no olvidar, queda resonando en la última escena de la obra, que es el fusilamiento de Paquita, el 10 de diciembre de 1946. La mujer moderna ha sido, por fin, anulada, cediéndole por la violencia al modelo femenino franquista el monopolio identitario para las mujeres.

3. UNA LECTURA EN CLAVE DE MEMORIA

Después de desentrañar el modo en que la obra configura la identidad de mujer moderna de la protagonista y el modo en que el franquismo la anula, conviene abordar cómo *Memoria* se sirve de la identidad femenina de la maestra republicana como una herramienta para la recuperación de la memoria histórica ya en pleno siglo XXI. No solo la obra se deja incardinar perfectamente en lo que Sanchis Sinisterra llamaría “teatro de la Memoria”, en tanto que vuelve al pasado para explicar nuestro presente; sino que el texto lleva por título la propia palabra *memoria* y hace recaer sobre este signo lingüístico todo su peso. La carta final de Paquita viene del pasado y es leída por otra mujer con la que el/la espectador/a comparte un presente. En este sentido, *Memoria* se dirige a nuestro presente y nos interpela como ciudadanos/as del siglo XXI para que hagamos un ejercicio de memoria que nos permita saber de dónde venimos; acaso, de qué luchas proceden los derechos de los que la mujer española goza en el siglo XXI.

En este sentido, la obra es un claro ejemplo de producto cultural en que se ilustra el funcionamiento de lo que se ha venido en llamar *posmemoria*: la relación que se establece entre la generación que vivió el trauma y la que le sigue, que *recuerda* a través de las historias, imágenes o comportamientos entre los que creció (Hirsch, 2008: 106), como parece haber sucedido con la nieta de Paquita que, como tantos otros españoles, sigue hoy buscando a sus abuelos/as. En este sentido, los trabajos que ahondan en la posmemoria

reactivan y reencarnan, al dotarlas de resonancias individuales y familiares, formas de memoria más apropiables frente a otras que, como la social y la cultural, resultan más distantes (Hirsch, 2008: 111). Eso es precisamente lo que Rodero propone al final de su obra: que el legado de Paquita pase, a través de su carta, a su hija y, de esta, a su nieta, de modo que el vínculo familiar se mantenga vivo y la memoria sea efectiva, en primera instancia, en el ámbito más privado, y no tanto en el más distante de las narrativas de la nación.

El hecho de que el cadáver de Paquita no haya sido encontrado genera en sus descendientes, en este caso en su nieta, la sensación de que la biografía de su abuela es una narrativa inconclusa que solo se podrá dar por cerrada una vez que la maestra reciba sepultura. Esa incomodidad, que se le transmite al público, tiene una clara fundamentación psicológica que reside en el binomio duelo/melancolía de Freud. Cuando las personas han de confrontar un evento traumático, existen dos opciones. La primera de ellas es el duelo, que implica un proceso que concluye dando el pasado por muerto, por cerrado, y que permite que la persona continúe con su vida. La segunda de ellas es la melancolía, un proceso que implica la reiteración inconsciente de ese pasado, que no puede ser procesado y permanece, por lo tanto, sin resolver. Por eso, mientras el duelo es considerado natural, la melancolía reviste un carácter patológico que impide el desarrollo natural del individuo (Freud, 1917). Paquita, con su “no dejes que nos olviden”, le está pidiendo a las mujeres de su familia que ordenen una narrativa de su biografía susceptible de ser transmitida y asimilada, primeramente por ellas mismas, en un ámbito más privado; y después incorporada al relato, ahora sí, nacional, de la derrota de la modernidad que supuso la dictadura de Franco.

Pero mientras Paquita no sea localizada, sus familiares no podrán concluir el duelo y estarán condenadas a quedarse atrapadas en el proceso de la melancolía. Con su reiteración inconsciente, la narrativa de la víctima ni puede concluirse ni, en consecuencia, ordenarse en un devenir temporal cronológico. De ahí deriva, precisamente, la configuración temporal desmembrada de la obra. Paquita, que recuerda desde su presente carcelario, yuxtapone ese presente a todo tipo de pasados: a veces se trata de escenas que meramente evoca y, otras, que re-presenta a través de su propia corporalidad; algunas, incluso, son una mezcla de ambas. Esos continuos saltos temporales descoyuntan el devenir del tiempo e impiden cualquier lógica temporal lineal. De este modo, la obra se compone de una amalgama de episodios desordenados que no están listos para ser digeridos, porque carecen de la lógica cronológica de cualquier biografía. Por eso, por esa incapacidad para la digestión, para la superación, para dar la historia por concluida, el duelo por la maestra sigue sin cerrar.

La convivencia escénica de varias temporalidades, que se agrupan fundamentalmente en dos opuestas (la republicana, que forja la mujer moderna; y la franquista, que la anula), se hace mucho más patente a través de la performatividad que de cualquier modalidad de texto escrito: “in performative genres, unlike in literary modes of representation, narratives unfold in space as well as through time. Whereas words on a page must be

interpreted sequentially, theatre offers the possibility of a simultaneous reading of all the visual and aural signifiers embedded in the text as performance” (Gilbert & Tompkins, 1996: 109). Esta capacidad de establecer conexiones históricas que brinda la puesta en escena de *Memoria*, por su carácter teatral, permite “the telling/showing of oppositional versions of the past that propose not only different constitutive events but different ways of constructing that past in the present” (Gilbert & Tompkins, 1996: 109). Es decir, una configuración de este tipo permite que el público vea cómo colisionan dos tiempos históricos y sus respectivas formas de comprender qué es una mujer y qué rol debe tener en la sociedad.

Como consecuencia de la yuxtaposición de varias temporalidades en escena, son también varios los espacios que esa narrativa descoyuntada propone: la celda, la escuela, el colegio electoral o la cárcel, entre otros. Recreados en una escena desnuda también con el apoyo plástico de silencios y cambios de luz, esa consecución de lugares se ve fundamentalmente construida a través de la fragmentación y desmembración a que se ve sometido el propio personaje de Paquita, que no únicamente ve anulada su identidad de mujer moderna mediante el “unmaking of the world” a que la somete el franquismo, sino que además la ve desmembrada, atomizada en la de todos los personajes que aparecen en la obra, ya que es la única actriz del monólogo la que los encarna a todos. Esa fragmentación que jalona *Memoria* a nivel temporal, espacial e incluso identitario tiene implicaciones de gran calado a nivel conceptual: la historia de Paquita está rota, fragmentada y es, por tanto, preciso recomponerla, ordenarla en una narrativa lógica en que la víctima no se vea obligada, como sucede en escena, a encarnar la voz de sus propios torturadores y carceleros. Solo ordenando esa historia, mediante la memoria, la melancolía dejará paso al duelo.

La capacidad del teatro de confrontar escénicamente dos realidades, que en este caso son la Segunda República y el franquismo, con sus dos modelos antitéticos de mujer, lo convierte en una herramienta única para explorar el pasado, para el cuestionamiento de la historia oficial y para la recuperación de memorias silenciadas. En efecto, se ha descrito que lo performativo genera memorias más fuertes que lo textual, porque es “an experience of the past that creates the sort of embodied memories that historical sites or archives fail to impart” (Bennett, 2015: 166); la historia de las maestras republicanas, como la de los exiliados o los maquis, por volver a los ejemplos mencionados al comienzo de este trabajo, permanecían en los márgenes de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo hasta que han sido recuperadas por diversas manifestaciones artísticas. Su viveza sobre las tablas es, además, especial por dos razones. De un lado, consigue “to provoke recognition and reaction in the here and now rather than rely on past recollection” (Taylor, 2003: 188), y lo hace en presencia de alguien. Ese alguien es, por otro lado, una colectividad que se ha constituido como tal con el único fin de explorar su memoria colectiva. Como han señalado los Performance Studies, “the move from aesthetic performance to ritual happens when an audience of individuals is transformed into a community” (Schechner, 2002: 72). Es decir, un grupo de individuos se convierte en una

comunidad cuando un evento de carácter performativo se vuelve ante sus ojos un ritual, una forma de indagar sobre un aspecto específico de su comunidad.

Eso es precisamente lo que sucede con *Memoria*: el acto íntimo que tiene lugar en el ámbito de la ficción por el que la nieta asume la tarea de encontrar el cadáver de su abuela se convierte en el plano de la realidad factual, la de los/las espectadores/as, en un acto social, en una suerte de rito expiatorio que nos hace trascender nuestra individualidad para asumir nuestra identidad colectiva como españoles/as sometidos al trauma de la Guerra Civil y el franquismo. De este modo, el esquema de Freud trasciende al individuo y se hace aplicable a las sociedades: si el pasado traumático no es conocido, asumido, digerido y procesado, no se puede producir el duelo que permita un desarrollo natural del individuo, de la sociedad. De ahí la necesidad de recuperar la memoria histórica para poder cicatrizar las heridas del trauma y mirar hacia delante, como sugiere *Memoria*. Cuando comparte con el público cómo primero su hija buscó su cadáver y es ahora la nieta la que lo sigue buscando, la protagonista está estableciendo una cadena de responsabilidades que desemboca de manera irremediable en esa colectividad que es el público del siglo XXI. Paquita está demandando reparación y, para conseguirla, necesita colaboración: con su “no dejes que nos olviden”, está reclamando ya no solo a su nieta, sino a la sociedad española, un ejercicio de memoria que es el único modo en que el trauma de la Guerra Civil y el franquismo podrá finalmente ser digerido.

Como ya se ha notado al comienzo de este trabajo, el primer germen de *Memoria* se concibió expresamente para ser puesto en escena en lo que entre 1946 y 1956 fue la Prisión Central de Mujeres de Segovia. Pierre Nora, en su estudio sobre los lugares de memoria, aborda la obsesión por la conmemoración que lleva a las sociedades contemporáneas a establecer lugares, símbolos o discursos que funcionen como manifestaciones de la herencia memorialística de una comunidad. A pesar de haber sido desmantelada como lugar de memoria de la represión contra la mujer en el primer franquismo, la antigua cárcel de mujeres segoviana operó como escenario, como lugar de memoria vivo que interpelaba directamente al público, acogiendo el estreno de esta obra, *Memoria*, que supone toda una declaración de intenciones sobre la necesidad de recuperar y preservar la memoria de la República y de procesar la del franquismo a través de un ejemplo emblemático de mujer moderna: la maestra republicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULLÓ DÍAZ, M. del C. (2012). “El papel de las maestras en la escuela republicana”. En *Las maestras de la República*, E. Sánchez de Madariaga (ed.), 56-90. Madrid: Libros de la catarata.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- BENNETT, R. E. (2015). “Staging Auschwitz, Making Witnesses: Performances between

- History, Memory and Myth". En *History, Memory, Performance*, D. Dean et al. (eds.), 153-168. New York: Palgrave MacMillan.
- ENA, Á. (2001). "Jaque al ángel del hogar". En *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*, M.^a J. Porro Herrera (ed.), 89-111. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- FLECHA GARCÍA, C. (2012). "La Segunda República, las mujeres y la educación". En *Las maestras de la República*, E. Sánchez de Madariaga (ed.), 23-55. Madrid: Libros de la catarata.
- FREUD, S. (1957 [1917]). "Mourning and Melancholia". En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey (trad. & ed.), 243-258. London: Hogarth Press.
- GALLEGO MÉNDEZ, M. T. (1983). *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- GILBERT, H. & TOMPKINS, J. (1996). *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London / New York: Routledge.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- HALBWACHS (1950). *La Mémoire collective*. Paris: Presses Universitaire de France.
- HANSEN, H. L. y CRUZ SUÁREZ, J. C., eds. (2012). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang.
- HIRSCH, M. (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1, 103-128.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*. Madrid: CSIC.
- NORA, P. (1984-1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- PRIMO DE RIVERA, P. (s.f.). *Discursos, Circulares, Escritos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- RAMOS ZAMORA, S. (2012). "Un ejercicio de intervención de la memoria: la represión de las maestras de la Segunda República". En *Las maestras de la República*, E. Sánchez de Madariaga (ed.), 147-165. Madrid: Libros de la catarata.
- ROCA I GIRONA, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: CSIS.
- RODERO, V. (2017). *Memoria*. Texto inédito.
- _____. (2022). *Memoria*. Grabación en vídeo. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, signatura VID11212. Disponible en línea: <https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=55920> [15/09/2022].
- SÁNCHEZ MORILLAS, C. M. (2012): "Las maestras rurales". En *Las maestras de la República*, E. Sánchez de Madariaga (ed.), 91-105. Madrid: Libros de la catarata.
- SANTOS SÁNCHEZ, D. (2013). "Dramaturgas y censura en el primer Franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37.2, 319-338.

- ____ (2016). “Dramaturgas y censura en el último Franquismo: Carmen Resino y Ana Diosdado”. *Revista de Literatura* 156, 499-523. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2016.02.021> [15/09/2022].
- SCANLON, G. M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal.
- SCARRY, E. (1985). *The body in pain*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies. An introduction*. London: Routledge.
- TAYLOR, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, N.C.: Duke University Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 25/01/2022

Fecha de aceptación: 16/09/2022

ESCRIBIR EL DESEO. METAFICCIÓN Y NARRACIÓN INESTABLE EN EL CINE DE FRANÇOIS OZON¹

TO WRITE THE DESIRE. METAFICTION AND UNRELIABLE NARRATION IN FRANÇOIS OZON'S CINEMA

Teresa SOROLLA-ROMERO

Universitat Jaume I de Castelló

tsorolla@uji.es

Resumen: En la obra del cineasta francés François Ozon (1967) son recurrentes los personajes-narradores. Ya sean escritores, como los protagonistas de *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) y *En la casa* (*Dans la maison*, 2012), o sencillamente relatores de sus recuerdos —verdaderos o inventados—, como en *Frantz* (2016), *El amante doble* (*L'amant double*, 2017) o *Gracias a Dios* (*Grâce à Dieu*, 2018). Frecuentemente, los personajes reescriben sus historias relatando a otros personajes sus recuerdos con la complicidad de una enunciación fílmica que oculta cómo intervienen, intencionadamente, en la memoria. La fiabilidad de la enunciación queda constantemente en entredicho. La relación entre los distintos niveles narrativos en los filmes y el uso de la metaficción como vehículo los encamina hacia una cierta complejidad narrativa. En este texto proponemos explorar, desde el análisis fílmico de raíz semiótica, cómo esa narrativa inestable se entrelaza con la figura del personaje-narrador/autor y termina canalizando el deseo del mismo.

Palabras clave: François Ozon. Metaficción. *Mind-game films*. *En la casa*. *El amante doble*.

Abstract: In the work of the French filmmaker François Ozon (1967), character-narrators are recurrent. Whether they are writers, like the main characters of *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) and *In the House* (*Dans la maison*, 2012), or just narrators of their own —true or invented— memories, as in *Frantz* (2016), *Double Lover* (*L'amant double*, 2017) or *By the Grace of God* (*Grâce à Dieu*, 2018). The characters frequently rewrite their stories by telling their memories to other characters with the complicity of a filmic enunciation that conceals how they intentionally intervene in the memory. The reliability of the enunciation is constantly called into question. The entangled relation between the different narrative levels and the use of metafiction leads to a certain complex narrative. In this article we aim to explore how this unstable narration intertwines with the figure of

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto “Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad”, financiado por la Universitat Jaume I para el periodo 2022-2024. Código 211562.01/1.

the character-narrator and eventually conveys the desire of the same character. Methodologically, we draw on textual analysis rooted in semiotics.

Keywords: François Ozon. Metafiction. *Mind-game films*. *Dans la maison*. *L'amant double*.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.

LA DENSIDAD TEXTUAL DEL CINE DE FRANÇOIS OZON

El profesor de literatura y escritor frustrado Germain Germain (Fabrice Luchini) recrimina a su joven y brillante alumno Claude (Ernst Umhauer) que está escribiendo un relato sobre la familia de su compañero de clase: “Tú confundes el deseo con la historia”. El profesor de instituto acusa a Claude de no escribir pensando en aquello que conviene a la forma de su narración, sino en lo que le gustaría experimentar en la vida real con las personas en las que se inspira. En este texto nos planteamos analizar cómo, de alguna forma, eso es lo que termina sucediendo en los filmes del cineasta francés que configuran nuestro corpus. Proponemos como hipótesis de partida que su forma narrativa y sus recursos expresivos se hacen eco, precisamente, del deseo de sus personajes; trataremos de desarrollar esta idea a lo largo del texto.

La filmografía de François Ozon (1967), uno de los cineastas franceses contemporáneos más reconocidos a nivel internacional, está cargada de filmes que exploran la reflexividad de forma más o menos evidente, en diversas ocasiones de la mano de la metaficción, la no linealidad temporal y los narradores inestables. Lejos de distanciarse de los personajes o relatar sus historias de forma más o menos omnisciente, Ozon adhiere a su mente la focalización fílmica, que queda retorcida, desdoblada o fracturada por sus represiones, proyecciones imaginarias, anhelos, obsesiones y temores. Tanto si se trata de protagonistas que se dedican a la escritura, como en *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) y *En la casa* (*Dans la maison*, 2012), como si sencillamente ejercen como relatores de sus recuerdos —verdaderos o inventados— a otros personajes que se convierten en sus narratorios, como en *Frantz* (2016), *El amante doble* (2017) o *Gracias a Dios* (*Grâce à Dieu*, 2018), frecuentemente, estos personajes reescriben sus historias con la complicidad de una enunciación fílmica que oculta cómo intervienen en ellas intencionadamente. También *5x2* (*Cinco veces dos*) (5x2, 2004) experimenta con la disposición del tiempo diegético, pues relata la disolución de una historia de amor hacia atrás, siguiendo una suerte de “no linealidad cronológica”. El filme empieza con la firma del divorcio y termina cuando la pareja protagonista se conoce, de forma que las primeras secuencias son, en realidad, las últimas de la historia de amor. Veremos cómo *Swimming Pool* y *En la casa* exploran abiertamente el proceso de escritura y la interferencia mutua entre realidad y ficción, ambos temas recurrentes en la filmografía de Ozon. Por otro lado, en *Frantz* (2016) la narración se convierte en aliada de las mentiras del protagonista de

forma similar al “flashback mentiroso” de *Pánico en escena* (Alfred Hitchcock, 1950). Finalmente, la enunciación de *El amante doble* traslada sin previo aviso el punto de vista problemático de su protagonista al espectador, introduciéndolo en la mente confusa de su protagonista y aproximando la película a la tendencia bautizada como *mind-game films* (Elsaesser, 2009, 2021) o *puzzle films* (Buckland, 2009, 2014).

En su monografía sobre la obra del director francés, Thibaut Schilt (2011) subraya la “apertura” de sus filmes como textos densos, como con múltiples capas de significado cuyo cierre simbólico “depende de la sensibilidad, interés y conocimiento previo del espectador”. Si todo texto requiere de una lectura que lo clausure, de una “cooperación textual” e interpretación que contribuya a “su propio mecanismo generativo” (Eco, 1981), la crítica y la academia coinciden en que en el cine de François Ozon, la exigencia de ese trabajo interpretativo resulta más evidente que en gran parte del cine *mainstream* (Schilt, 2011: 88). No en balde, su obra es el caso de estudio analizado por Alistair Fox, que se interroga sobre los rasgos del cine de autor francés posterior a 1990 y concluye que los directores franceses tienden cada vez más a oscilar constantemente entre el cine de autor y el cine comercial (Fox, 2015: 225). El mismo François Ozon, en respuesta al por qué de la no linealidad temporal de *5x2*, responde reivindicando la capacidad reflexiva del espectador y rompe una lanza a favor de dejar suspendido en el aire un cierto interrogante tras el final de la película, por encima del *happy end* clásico o la lección moral clara:

For me, to tell the story backward was a way to give the opportunity to each spectator to keep a distance —to think about your own life, your own experience of couples. It was an opportunity to feel the gaps, and to make your own film. It was an experiment. [...] think the end of the film is very deceptive, because of the construction. Many people are waiting for a clue about the divorce. But I have no clue, no answer. The idea was not to explain, but to ask questions (Ozon en Sklar, 2005: 50).

Los filmes de Ozon que analizaremos —especialmente *En la casa* y *El amante doble*— no resultan ejemplos aislados de obras que desafían templadamente algunas reglas del Modo de Representación Institucional (Burch, 1987) sin llegar a romperlas por completo. Contrariamente, se alinean con lo que la academia identifica como una particular tendencia a la complejidad narrativa (Staiger, 2006; Simons, 2008; Hven, 2017), presente desde la década de 1990 en un amplio y heterogéneo espectro del cine contemporáneo o *postclásico* (Thanouli, 2009; Palao-Errando *et al.*, 2018), que transita diversos géneros y cinematografías nacionales². La representación de distintos niveles de realidad diegética y la indistinción entre ficción, imaginación, delirio y realidad es una de las características fundamentales. Este fenómeno, que propone al cine, por lo menos en parte, como un artificio lúdico, juega a que “las reglas del juego son aquello de lo que la

² Thomas Elsaesser (2009, 2021) incluye, además de producciones hollywoodienses, películas realizadas en Alemania, Dinamarca, Inglaterra, España, Corea del Sur, Hong Kong y Japón. Para profundizar en los rasgos, obras y análisis de los *puzzle films* o *mind-game films* véanse, además de las referencias a Elsaesser: Buckland (2009, 2014), Cameron (2008), Klecker (2013) o Palao-Errando *et al.* (2018).

película ‘va’, incluso más abiertamente que antes” (Elsaesser, 2009: 37). La paulatina exposición de su coherencia interna implica un cierto grado de inevitable autorreferencialidad que traslade al espectador esas “reglas”, que le ayude a acomodarse al texto sin renunciar a lo intrincado de su estructura (Poulaki, 2014). Los filmes deben ofrecer pistas para permitir su recomposición y, necesariamente, miran hacia sí mismos para ello.

Indirectamente, Mark Hain alinea la intención discursiva de Ozon con el fenómeno que acabamos de mencionar cuando supone que el cineasta anticipa un visionado irónico, estratégico, en sus espectadores, que condiciona la lectura del final de los filmes e incluso la digestión de imágenes que puedan resultar violentas o impactantes. Hain matiza que

the frequently “shocking” imagery [...] importantly serves as a challenge for the viewer to ponder the complexity of his intended message. The anxiety producing factor is never truly dismissed, resolution is left ambiguous and up to interpretation [...] This pleasure [...] is frequently found in looking for textual clues and “un-coding” (Hain, 2007: 282).

La última idea, la del placer de encontrar pistas —*marcas enunciativas*— y desentrañar el texto es una clave del vínculo entre François Ozon y los *mind-game films*. Si “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (Eco, 1993: 79), la estructura enrevesada de estas películas requiere que su espectador lleve a cabo una “cooperación textual” (Eco, 1993: 84) particularmente activa que vaya desentrañando su funcionamiento textual (Eco, 1978).

Otra de ellas es el cruce entre la metaficción como tema relevante en los argumentos y la reflexividad como recurso expresivo y narrativo del lenguaje cinematográfico. Mediante el análisis filmico de raíz semiótica nos proponemos analizar cómo los narradores inestables del cine de François Ozon se entrecruzan, en ocasiones, con la metaficción como recurso narrativo principal, y terminan canalizando su propio deseo como personajes. Para comprender las relaciones entre los distintos niveles narrativos de las obras, reivindicamos el concepto de *meganarrador* (Gaudreault, 1988; Gaudreault y Jost, 1995), “responsable último” de los recursos expresivos y narrativos del filme y análogo del *autor implícito* (Booth, 1978) que, en literatura, designa a la figura abstracta que asume la principal función enunciativa, a través de la cual el *autor empírico* de la novela (su autor/a real) opera en el interior del texto. Asimismo, nos serviremos de la *focalización* para referirnos al saber y la experiencia que los personajes ostentan (Gaudreault y Jost, 1995). Del mismo modo, mediante la *ocularización* y *auricularización* haremos referencia a “quién ve” y “quién escucha”; de este modo podemos determinar con qué mirada y qué escucha se corresponden los encuadres y banda sonora que el filme ofrece al espectador. Ambas categorías pueden ser omniscientes o, en caso de mostrar lo que ve o escucha un personaje, internas. Todas ellas son herramientas propuestas en la metodología de análisis filmico de autores como Aumont (1985), Chion (1993), Marzal Felici y Gómez Tarín (2007, 2015).

2. AUTORES ESCINDIDOS, METAFICCIÓN Y COMPLEJIDAD NARRATIVA

En los siguientes epígrafes veremos cómo diversos personajes —adolescentes rebeldes o inadaptados, escritoras sin inspiración, profesores que han perdido su vocación, jóvenes reprimidas— se ven engullidos paulatinamente por sus propias ficciones. Extienden su vida a través de las palabras que escriben, traen esas páginas hacia su realidad y la entremezclan con las de sus personajes. El límite entre su deseo, su cotidianidad y su obra es quebradizo desde el inicio de los relatos.

Escribir o narrar su deseo, incluyéndose en el mismo, multiplica distintos planos de la diégesis que se contaminan entre ellos: su entorno real, su imaginación y su obra. Los cruces entre todo ello crean un juego de reflejos en el que su experiencia del mundo es absolutamente indesligable de su obra, y las interferencias entre los narradores de distintos niveles dan lugar, constantemente, a las transgresiones que se corresponden con la “metalepsis” de Génette (1983). *Swimming Pool* y *En la casa* orbitan en la misma frecuencia que filmes narrativamente alambicados como *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), *Expiación* (*Atonement*, Joe Wright, 2007), *Blind* (Eskil Vogt, 2014) o *Basada en hechos reales* (*D’après une histoire vraie*, Roman Polanski, 2017), cuyos argumentos giran en torno a la escritura como forma de vida: crisis creativas, el encuentro con una musa o con un pupilo brillante o los límites entre la recreación literaria del pasado y la realidad. En todas ellas, los personajes-narradores interfieren, a veces presentándose físicamente, en los universos diegéticos que relatan. En otras ocasiones, han ostentado atributos de *meganarrador* sin que lo supiéramos, pues el relato al que asistíamos era una de sus ficciones. Metalepsis o transgresiones como estas son constantes en este casi subgénero de creadores torturados.

A veces desde el inicio de los filmes y en otras ocasiones en algún punto incierto de los mismos, los personajes-narradores de *Swimming Pool*, *En la casa*, *Frantz* y *El amante doble* pierden el control y la capacidad de discernir si habitan la realidad o su propia ficción. Lógicamente, la enunciación filmica es artífice de la confusión del relato puesto que traslada al espectador su pérdida del control, su algarabía mental, sin filtro ni aviso previo. Así, la complejidad narrativa atada a escritores delirantes hace suyos rasgos propios de los *mind-game films*, como la desorientación que provoca la no linealidad, las contradicciones que los personajes y el espectador deben resolver o la representación de realidades que resultan ser sueños o alucinaciones. Estas aparentes desviaciones del cine *mainstream* delatan una intención discursiva, una apuesta propia, puesto que obliga al espectador a preguntarse por qué el relato se le explica así. El protagonismo particularmente evidente de la función del espectador como sostén del discurso reclama el concepto de *sutura*, desarrollado desde los estudios cinematográficos de orientación psicoanalítica. La idea fue inicialmente formulada en 1966 por Jacques-Alain Miller, discípulo de Lacan:

para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso [...] con la intención de clarificar la producción del sujeto en el lenguaje [...] la sutura se convierte así en el proceso mediante el cual el sujeto es “cosido” a la cadena del discurso, la cual al tiempo define y es definida por el trabajo de lo inconsciente. Pero también es utilizado en el sentido de suturar sobre, entrelazando y haciendo coherente ese proceso que produce el sujeto (Stam, 1999: 195).

Posteriormente, Jean-Pierre Oudart (1969) aplicaría la idea al cine, más concretamente a la relación del sujeto-espectador y el fuera de campo en los filmes de Robert Bresson:

La pretensión de Oudart es que los procesos psíquicos que constituyen la subjetividad son reiterados en el cine mediante el proceso que atrapa al espectador en la coherencia de sus ficciones, a saber la estructura de contra-plano. Para él, la imagen de la pantalla ofrece al espectador una plenitud imaginaria que recuerda a la temprana experiencia del espejo para el niño. La satisfacción, sin embargo, se rompe inmediatamente por la conciencia de un espacio fuera de campo, el cual, de acuerdo con Oudart, invoca ansiedad. La ansiedad es aliviada por la estructura de contraplano, la cual, al “responder” a la ausencia evocada por el espacio vacío (con la visión del personaje fuera de campo, el AUSENTE), “sutura” al espectador en la experiencia original de la satisfacción imaginaria (Stam, 1995: 195-196).

A lo largo de los siguientes análisis utilizaremos conceptos como *metaficción* (Waugh, 1984), o *reflexividad* (Stam, 1992) con cierto margen de flexibilidad, siguiendo el planteamiento de Daniel Yacavone (2021), que opta por concebir estos y otros términos colindantes —*autorreferencialidad*, *intertextualidad*, *autoconciencia*— como distintos polos del mismo fenómeno básico —*reflexividad*—, más que intentar establecer categorías que los distingan (a su juicio, artificiales y demasiado dependientes de los ejemplos que las sostienen). Las más de las veces, resulta difusa la distancia entre los comentarios sobre la propia identidad del texto, la referencia a ellos mismos o los diferentes relatos anidados unos dentro de otros. En cualquier caso, las breves definiciones que recopilan Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis resultan clarificadoras:

METAFICCIÓN (Waugh, 1984) es definida como ficción sobre la ficción que comenta sobre su propia identidad lingüística o narrativa. [...] AUTORREFERENCIALIDAD designa cualquier entidad o texto que se refiere o señala hacia sí mismo; MISE-EN-ABYME, se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o filmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como una totalidad (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 229).

Además de hacer hincapié en tortuosos procesos creativos de escritura o en los relatos de personajes mentirosos o delirantes, la reflexividad de la heterogénea filmografía de François Ozon ha sido estudiada desde su relación con la cinematografía de otros directores:

Ozon has been directly compared to Hitchcock [...] has just as frequently, if not more so, been compared to directors as disparate as Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Yasujiro Ozu, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, and other “shocking” young French directors such as Gaspar Noé, Coralie Trinh Thi and Virginie Despentes (I would also add Pedro Almodóvar, John Waters, and Marguerite Duras) (Hain, 2007: 278).

Si bien la crítica se ha hecho eco de lo complicado de “etiquetar” el estilo del cineasta en el seno del cine francés (Hain, 2007: 277), Schilt (2011) identifica cuestiones de género, sexualidad e identidad como transversales a su obra. Otros académicos reconocen que bajo su heterogénea obra subyace una continuidad que implica la emergencia de sexualidades adultas y relaciones (o “no-relaciones”) a partir de cadáveres de familiares reales o fantaseados, la ausencia del padre o los argumentos de asesinatos familiares (Fox, 2015: 217). También resulta recurrente, como veremos más adelante, el motivo de los personajes sufriendo físicamente debido a la tensión entre su particular sexualidad y las estructuras hegemónicas (cuya subversión no conlleva siempre una cura o un final feliz) (Hain, 2007: 279). Los protagonistas de los filmes que analizaremos tensan sistemáticamente —desde su realidad diegética y desde la ficción que escriben o relatan a otros— los límites de su supuesta orientación sexual, estructura familiar y ética profesional. Fantasean con transgredir la ley. La insistencia con la que parecen boicotearse a sí mismos recuerda a las formulaciones freudianas de *Más allá del principio del placer*, o a *lo real* lacaniano (concepto al que nos referiremos más adelante), que plantean que “hay algo en el seno del hombre que no busca su Bien. A esto es a lo que Lacan llamó el goce, al (citando el texto freudiano) “más allá del principio del placer” [...] A este plus de goce, dado como pérdida en la castración, es a lo que apunta el deseo en el registro de la verdad” (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2015: 280).

2.1. *Swimming Pool* (2003)

Swimming Pool y en *En la casa* comparten, además del cineasta que las dirige, un mismo eje en torno al cual giran sus argumentos: el florecimiento de la sexualidad en dos personajes adolescentes que incomoda, inspira y fascina a un personaje adulto que se dedica a la escritura. Ambas figuras adolescentes, que plantean un reto intelectual y emocional a los personajes adultos, provocan en ellos el despertar de un deseo que redundo, como mínimo, en complicaciones que alteran su vida, les convierten en cómplices de crímenes y, llevadas al extremo, pone en entredicho su salud mental.

Swimming Pool está protagonizada por la escritora de novelas policíacas Sarah Morton (Charlotte Rampling), que atraviesa una crisis creativa. Su editor John (Charles Dance) le presta su casa de campo francesa para que recupere la inspiración. Poco después de instalarse llega Julie (Ludivine Sagnier), la hija adolescente de John, a pasar unos días de vacaciones. El comportamiento intrusivo de la adolescente irrita y fascina a Sarah, que termina utilizando a escondidas el diario de Julie como fuente para su novela. Julie parece

explorar los límites de la paciencia y la curiosidad de Sarah provocándola constantemente y exhibiéndose ante ella.

Progresivamente, componentes típicos de thrillers como los que Sarah se dedica a escribir empiezan a salpicar el relato³, de modo que la diégesis comienza a parecerse de forma descarada a una intriga policíaca convencional, como sucede de forma todavía más elocuente en *8 mujeres (8 femmes)*, 2002 —con una puesta en escena que, además, toma prestados e hiperboliza abiertamente recursos expresivos del melodrama familiar de Sirk—. Julie mata a Franck (Jean-Marie Lamour), un hombre con el que ha estado involucrada sexualmente, y ambas se deshacen del cadáver. Cuando Sarah le pregunta a Julie por qué ha matado, la joven responde: “No lo sé. Por ti. Por el libro”. La ambigüedad de su respuesta y la introversión del carácter de Sarah no ofrecen más detalles al respecto. A posteriori, su respuesta parece sugerir que ella actúa precipitando la catástrofe para inspirar a Sarah; o incluso que toda la acción se corresponde con lo que sucede en la novela de la escritora. En más ocasiones desde los diálogos se alude a la importancia de la novela de Sarah respecto a los acontecimientos que ellas experimentan. Por ejemplo, cuando, tras deshacerse de las pruebas del asesinato, Julie indica a Sarah: “Hay algo que se te olvidó quemar. Tu libro, podría ser usado como prueba”. El presente de Sarah ha sido, previamente, representado como insatisfactorio: se ha sugerido que, habiendo tenido previamente alguna historia con su editor, él ha perdido el interés; también que ella está harta de escribir ficción convencional y quiere dedicarse a otro tipo de literatura, pero no consigue recuperar la inspiración. Julie representa, en principio, un modo de vida antagónico al suyo; sin embargo, integra el mundo de la joven en su nueva novela: sus excesos, su impertinencia y su erotismo desinhibido. La verosimilitud del presente diegético (y por tanto la de la focalización principal, que se corresponde con Sarah) no se pone en duda en ningún momento excepto al final del filme, como veremos más adelante.

Si el filme entra en el terreno de la metaficción al desarrollar un argumento que versa sobre “otra” ficción, también la puesta en escena resulta autorreflexiva. Visualmente, los encuadres abismados y la insistencia de los reflejos de los cuerpos en el agua se hacen eco de la representación dentro de la representación que potencialmente termina siendo el relato. El cuerpo de Julie suele aparecer reflejado en la piscina que da título a la película; pero es el cuerpo de Sarah —cuya focalización es la que sigue la narración— el que reflejan los austeros espejos de la casa, mientras permanece, realmente, fuera de campo. La cámara recorre el cuerpo de la adolescente recreando sobre el mismo la mirada de Sarah. El ofrecimiento de la adolescente tomando el sol al borde de la piscina, los cruces de miradas entre personajes y lo mediterráneo del ambiente recuerda, precisamente, a *La piscina (La piscine)*, Jacques Deray, 1969). Schilt ve en estos recursos

³ Algo similar sucede en *Adaptation* durante la segunda mitad del filme, cuando cada uno de los recursos de los que su protagonista —Charlie Kaufman (Nicolas Cage), homónimo y alter ego del director del filme—, reniega como guionista empiezan a aparecer como giros de guion que parodian lugares comunes del cine *mainstream*: el ensalzamiento moral del amor fraternal, la acción súbita relacionada con el tráfico de drogas o el amor correspondido como motivo inexcusable para el final feliz.

una relación con obras previas de Ozon como *Bajo la arena* (*Sous le sable*, 2000) y *El tiempo que queda* (*Le temps qui reste*, 2005), pues “para permitir a los atormentados y ensimismados protagonistas mirar sus propios reflejos y contemplar sus destinos, los espejos, ríos, piscinas y océanos abundan en las tres historias, que comienzan y terminan junto a un cuerpo de agua” (Schilt, 2011: 79).



Imagen 1. Sarah Morton aparece en campo desde los espejos, mediante *mises en abyme*, mientras Julie es directamente encuadrada.

Con una última dialéctica que establece el montaje y veremos brevemente, el filme deja sin resolver si todo lo acontecido en el retiro francés es una fantasía de la escritora o, incluso, la materialización de su obra convertida en parte de la diégesis. Cuando Sarah vuelve a entrevistarse con John, aparece como hija del mismo una adolescente de aspecto añorado e inocente llamada Julia, y no Julie. Más que hacer dudar sobre el juicio de la escritora, que no parece alterada cuando coincide con Julia en lugar de Julie yendo a ver a su padre, aquello que se propone como alternativa es la idea de que la enunciación —el meganarrador— ha mostrado como realidad diegética lo que pudiera ser producto de la imaginación o el desarrollo de la novela de Sarah, sin marcar ninguna transición que avise al espectador de que ella se ha convertido en narradora homodiegética e intradiegética.

La planificación ha insistido constantemente, durante todo el filme, en mostrar el cuerpo de Julie bajo y cerca el agua, tanto seguido por la mirada de la cámara cuando se movía como recorrido por ella cuando estaba en reposo. Sin embargo, tras la aparición de Julia, el meganarrador nos traslada de nuevo a la casa francesa para negarnos el rostro de la joven y ofrecer solamente su silueta de espaldas, fragmentada u oscurecida. Puesto que ambas jóvenes son rubias y de largos cabellos, la identidad de la chica queda oculta hasta que el montaje establece una dialéctica entre ambas mujeres saludándose desde la distancia. Primeramente, Julie/Julia queda de espaldas a la cámara, agitando el brazo en primer término hacia Sarah, que le responde desde el balcón. Seguidamente, un plano-contraplano de las dos mujeres devuelve el rostro de Julia, de expresión inocente, pecosa y con un aparato corrector en los dientes que acentúa su aspecto infantil. Tras ello, sin embargo, tiene lugar un primer plano de Julia girándose, a cámara lenta, hacia Sarah, sonriendo y saludándola, al cual corresponde otro de la escritora alzando de nuevo la mano. Ambos primeros planos de la adolescente se corresponden, en principio, con el objeto de la mirada de Sarah —si bien no con su ocularización exacta, pues se halla

demasiado lejos como para que la vea a escala tan cercana—, sin que uno de ambos nos resulte más verosímil que el otro. Finalmente, cierra el relato una imagen prácticamente idéntica a la que abría esta dialéctica entre ambas mujeres: la joven oscurecida y de espaldas observada por la escritora a quien ha servido de fuente de inspiración, como adquiriendo la capacidad de ser ambas jóvenes a la vez y callándose la condición de realidad o ficción diegética de todo lo acaecido en la casa.



Imagen 2. Arriba, la anñada Julia saludando a Sarah. Abajo, por corte directo, Julie retoma el saludo, correspondido por un primer plano de la escritora.

2.2. *En la casa* (2012)

En la casa presenta una estructura *metaficcional* más clara, y a la vez de más complicada resolución, que *Swimming Pool*. Propone abiertamente una ficción que versa sobre otra ficción o, más bien, diferentes niveles de ficciones encajadas unas dentro de otras, que funcionan según la definición de *metaficción* de Waugh que citábamos más atrás.

Como *Swimming Pool*, la película está protagonizada por un tándem de un adulto y un adolescente del mismo sexo, en este caso el profesor de literatura Germain (Fabrice Luchini) y su estudiante Claude (Ernst Umhauer). También como en la anterior, el comportamiento del adolescente —y su iniciación sexual— desestabiliza la tranquilidad del adulto y erradica su apatía vital. Aquí, sin embargo, el adulto da alas a la experimentación del joven, sin prever que la situación llegará a resultarle incontrolable. El compromiso con el tema de la escritura literaria está presente desde el comienzo. Desde el nombre del instituto al que asiste Claude —Gustave Flaubert— y el *main title shot* escrito con bolígrafo sobre una hoja pautada hasta el libro con el que la mujer de Germain le golpea al final, son constantes las alusiones intertextuales a la ficción literaria.

Habiendo corregido un trabajo de clase de Claude que le parece brillante, Germain le anima a continuar escribiendo. Claude escribe, como por entregas que va dando a su profesor, una historia basada en sus visitas a la casa de su compañero Rapha (Bastien Ughetto). Progresivamente, la realidad diegética de los hechos en los que se inspira el relato y el material literario que Claude va añadiendo sobre ellos se confunde. La enunciación mezcla lo que Claude observa en casa de los Artole, lo que el chico provoca que allí suceda, sus juicios sobre los miembros de la familia, la evolución de su relación con ellos y la historia que escribe a propósito de todo ello. Todo converge en una única representación de la casa —cuya importancia resalta el título—, en la que se solapa la acción de los personajes, la voz *out* de Claude como narrador *homodiegético* y, eventualmente, los diálogos de Claude con Germain cuando éste se integra súbitamente en la casa, como una especie de comentarista, sin formar parte de los sucesos —reales o ficticios— que tienen lugar allí. Claude, además de narrador, es el protagonista de su propio relato —cuyo principal núcleo gira en torno de la atracción que siente hacia la madre de Rapha, Esther (Emmanuel Seigner)—, de forma que discute con Germain —invisible para el resto de personajes— mientras hace avanzar la narración.

Las primeras veces que Germain y su esposa Jeanne (Kristin Scott Thomas) leen los capítulos de Claude, el montaje nos traslada por corte directo desde el hogar de los Artole al presente del matrimonio. La incertidumbre sobre lo que Claude imagina y lo que realmente ha experimentado en casa de su compañero es objeto de debate entre Germain y Jeanne desde la primera lectura.

El *raccord* se desafía integrando en la diégesis las discusiones de Claude y Germain sobre los escritos del chico. La enunciación representa esa ficción dentro de otra ficción que, a modo de muñeca rusa, son los capítulos que le va entregando el estudiante. Mientras estamos asistiendo a los sucesos que representan lo que Claude ha redactado —en calidad de narrador *homodiegético* e *intradiegético* de primer nivel—, Germain aparece repentinamente en la casa. El profesor transita un espacio en el que no se encuentra realmente, comentando con Claude lo que está sucediendo allí: las reacciones de Rapha a un ejercicio de clase en que éste se sintió humillado por Germain, los avances que Claude realiza en su seducción de Esther, etc. El resto de personajes que comparten profilmico con ellos son ajenos a su propia condición de personajes. Sus actuaciones

cambian según lo que ambos discuten —si, por ejemplo, Germain hace alguna corrección al escrito de Claude o éste decide cambiar algún aspecto del mismo que no le convence—. Se trata, sin duda, de uno de los ejemplos de metalepsis más evidentes de entre todo el corpus de películas que aquí analizamos. La economía narrativa de estas escenas aúna dos tiempos diegéticos diferentes. Por un lado, representa la experiencia del segundo en la casa, por otro, abarca simbólicamente el diálogo establecido entre Germain y Claude sobre la experiencia literaria del muchacho, que “reescribe” la acción sobre la marcha.



Imagen 3. Germain aparece en las escenas de la ficción de Claude.

Las apariciones de Germain se llevan a cabo sin corte de montaje, decisión que anuda desde el significante la imposibilidad de separar con certeza realidad de ficción, pues nunca llegamos a saber qué sucedió en realidad y qué escribe Claude. La ligazón entre realidad y ficción, argumentalmente, está en la motivación más íntima que lleva a Claude a mover hilos en casa de los Artole, pues en sus líneas de guion insiste en que la observaba desde un banco del parque y deseaba entrar en ella, conocer las pequeñeces de lo que sucedía en su interior.

Un *travelling* recoge uno de los climas dramáticos de la ficción de Claude, en que Esther le pregunta qué quieren decir dos versos de un poema que él le ha entregado la noche anterior. Germain entra en la estancia desde la despensa e, irónicamente, aplaude la estrategia de darle un poema a una mujer poco refinada, preguntándole con sorna al adolescente si ya no le molesta su olor de “mujer de clase media” y su sentido del gusto. Claude responde que la ha mirado sin prejuicios y le gusta. La besa, ella le corresponde, y la cámara encuadra la entrada de la cocina por la que se asoma Rapha, conmovido. Ante las protestas del profesor por la deriva del argumento, Claude responde que él le dijo que siguiera su deseo, y le gusta besarla. En el siguiente fragmento en la casa, Claude descubre que Rapha se ha suicidado. Por primera vez, Germain se angustia por el límite entre ficción y realidad en el relato de Claude, pues Rapha no ha asistido a clase. Si bien el chico está vivo, en el presente diegético se observan consecuencias de lo escrito.

Nos interesa especialmente la acusación de Germain a Claude de “confundir el deseo con la trama” —contradiciéndose a sí mismo— por el peso discursivo que contiene. Tanto en *Swimming Pool* como en *En la casa*, la cámara recorre los cuerpos femeninos evocando la mirada de quien los observa y, de forma más o menos explícita, los desea.

Julie y Sarah, Esther y Jeanne son atendidas por la mirada filmica mientras están tumbadas, dormidas o reposando. En ambos filmes, la escritura parece expiar el deseo que no se consuma, fantasear con la aproximación al objeto de deseo que son las mujeres mencionadas. Claude es quien más directamente lo dice cuando describe a Esther y Jeanne, mencionando lo deseables que le parecen ambas. La literatura es la herramienta que usan Sarah y Claude para generar un simulacro de deseo que incentiva su creatividad. Si en *En la casa* ocularizaciones ajenas a Claude como personaje focalizado parecen confirmar la apariencia de la familia Artole, en *Swimming Pool* el cuerpo de Julie/Julia cambia, con lo cual toda la trama en que Sarah está intrigada, como poco, y tal vez atraída por Julie, queda puesta en cuestión. En cualquier caso, el flirteo con lo prohibido, el traspaso de fronteras tiene lugar en la diégesis de la mano de la metaficción.



Imagen 4. La cámara reproduce con su movimiento las miradas sobre los cuerpos de Julie y Jeanne.

No solamente Claude sino también otros personajes son cómplices de la indeterminación del final del relato. En la penúltima escena, Claude llega a casa de Germain buscando “un final para su profesor” y pide a Jeanne que le deje entrar. El montaje alterna el presente en que Germain —despedido— vuelve a su casa y se encuentra a Jeanne, que le da otro capítulo escrito por Claude, con el pasado/relato en que se representa (y se elide) lo que sucede entre ambos. Un travelling hacia la derecha recorre a Jeanne dormida y desemboca en Claude, que escribe a su lado, cuya voz *out* explica cómo despierta su deseo, y cómo puede que allí encuentre el final que andaba buscando. Sin corte de montaje, el travelling vuelve hacia la izquierda para encontrar en el sofá a Germain (en el presente) leyendo el relato de Claude. De nuevo queda en interrogante lo que hay de flashback “real” y de ficción en la escena. Al profesor, que se dirige a pedir explicaciones a su mujer (que prepara las maletas para dejarle) se le representa la imagen de ambos en la cama y le pregunta violentamente si se han acostado. Jeanne le golpea en la cabeza con un ejemplar de *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline (1932).

Un fundido a negro marca la transición a la última escena, en la que Claude visita a Germain en el centro de reposo en que se encuentra interno. El joven se sienta a su lado en un banco y ambos observan las ventanas de las viviendas de un bloque que les queda enfrente, especulando qué historias pudieran estar detrás de los gestos y actitudes de las personas que se ven, como antaño hiciera Claude con la familia de Rapha.

La voz *out* de Claude no entra en la banda sonora hasta el último plano. Se convierte entonces en narrador homodiegético, pero como espectadores no podemos obviar que cada una de las veces que la voz del muchacho ha relatado algo, la secuencia en cuestión ha terminado formando parte de los folios que entregaba a Germain. En esta ocasión, Claude dice: “El señor Germain lo había perdido todo. Su mujer, su trabajo. Pero yo estaba ahí, a su lado. Dispuesto a contarle otra historia. Continuará”. La mirada de la cámara se eleva por encima de las cabezas de ambos —de espaldas— y se aproxima a las coloridas ventanas del bloque de pisos en los que tienen lugar simultáneamente diversas escenas, entre ellas dos asesinatos. El plano se recorta por ambos lados a la vez, como si una suerte de telón negro se cerrara dando lugar a una imagen en negro sobre la que se deslizan los títulos de crédito.

En *Pánico en escena, Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) o *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), el telón teatral abría los filmes como un dispositivo que anunciaba lo autorreflexivo de las cintas. En *8 mujeres*, François Ozon se quedaba a las puertas de concluir el filme de forma sumamente teatral, pues las ocho protagonistas, en un plano general frontal, miran a cámara en línea y se cogen de las manos como los actores de teatro justo antes de saludar al público al final de la función. En *la casa* concluye ese broche teatral con los personajes de espaldas. Además, atendiendo al código interno del discurso que codificaba la voz de Claude como narradora de su ficción, se abre la posibilidad de que la historia al completo, incluyendo la de Germain y no solamente la de los Artole, sea parte de una gran ficción ideada por Claude.

3. NARRADORES CULPABLES Y SUBJETIVIDADES DELIRANTES

Explica Edward Branigan que, para la representación de personajes con experiencias de conciencia problemáticas o complejas, un narrador omnisciente sería completamente inadecuado (1992: 102). Barthes explica en *El grado cero de la escritura* (1980) la deriva desde la vocación universalista hacia la particularidad artística individual como una consecuencia de época que condiciona la representación contemporánea. También Argullol advierte que “esta confianza, esta casi obsesión, en el subjetivismo es totalmente característica de la nueva sensibilidad” (1982: 28). El modo de proceder que privilegia la representación de la experiencia íntima y de la ligazón romántica entre vida y obra encuentra su eco en las narrativas fracturadas en que el proceso creativo y el tormento del genio aparecen como objeto de reflexión. El procedimiento de tales relatos obliga al espectador a hacer suya la indistinción entre realidad y ficción, entre vida y obra, que tortura también a sus protagonistas. Algunos *mind-game films*, así como las siguientes obras de François Ozon, prolongan el delirio, la mentira o el autoengaño de sus protagonistas trasladándolo directamente al espectador como si fuera una historia objetiva, de forma que la trama fracturada pretende representar el desorden psicológico del personaje, que distorsiona su perspectiva, o bien el proceso desorientador de cambiar constantemente entre mundos externos o internos (Ramírez Berg, 2006: 45). Si bien el

espectador puede ser consciente de que el relato está focalizado en un personaje concreto, el sesgo de esa focalización interna que implica su delirio o su mentira tardan en ser confirmados por la enunciación. Es el caso de *El amante doble* y *Frantz*. Como el arte romántico, estos filmes doblegan las convenciones en pro del traslado de una experiencia subjetiva. Y las reglas de cada exploración subjetiva varían, como veremos, dependiendo de las particularidades de su narrador.

Antes de adentrarnos en los siguientes análisis, debemos mencionar que uno de los motivos que dominan esa representación de la imaginación o el delirio de los protagonistas es el tema del doble o el *doppelgänger*⁴. Los dobles, acicates de lo siniestro, aparecen con fuerza en la literatura fantástica de finales del siglo XVIII, perduran a lo largo del XIX y se trasladan al cine, por lo menos, desde *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Paul Wegener, 1917). Esos “otros”, como el doctor Jekyll de Stevenson, asumen las acciones reprobables, los impulsos violentos y los deseos ilícitos de los protagonistas. Constantemente, en los *mind-game films* aparecen con un aspecto diferente al del personaje “original”, y el relato proporciona una explicación racional para su existencia: se trata de proyecciones imaginarias de su mente trastornada.

3.1. *Frantz* (2016)

Frantz utiliza, como hiciera Otto Preminger en *Buenos días, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958), el blanco y negro para representar el presente —ceniciento, enlutado, receloso— de la Alemania de 1919. El color —poco saturado, discreto— lo reserva para aparentes flashbacks que no son sino invenciones de Adrien Rivoire (Pierre Niney), el joven francés excombatiente en la Primera Guerra Mundial que protagoniza el filme. Adrien aparece ante la tumba de Frantz, otro joven, en este caso alemán, fallecido en combate⁵. Adrien se presenta en la consulta médica del Dr. Hans Hoffmeister, padre de Frantz. Al darse cuenta de que es francés, el doctor se niega a escucharle. El montaje establece un primer juego de planos-contraplanos que genera una dialéctica entre los rostros de los dos chicos. El padre, airado y doliente, gira hacia Adrien una fotografía que actúa a modo de primer plano de Frantz —pues el montaje corta a un plano detalle—. El otro, reaccionando a la mirada del retrato, baja la suya propia conmocionado. Hans le reprocha a Adrien que, a sus ojos, cualquier francés es el asesino de su hijo. Se trata de

⁴ Los desdobles de personalidad que aparecen como personajes reales en la narración aparecen en muchos otros *mind-game films*, como *Cosmética del enemigo* (*A Perfect Enemy*, 2020), *Tully* (2018), *Basada en hechos reales* (2018), *Goodnight Mommy* (*Ich seh Ich seh*, 2014), *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010), *La ventana secreta* (*Secret Window*, 2004), *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, 2001) o *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999).

⁵ Probablemente es *Expiación* (2007) el *mind-game film* que más resuena en *Frantz*. También en aquella, una joven adolescente que delató la relación entre su joven hermana y el amante de ella se sentía responsable de la muerte de ambos en la Segunda Guerra Mundial. Escribía toda una continuación de su historia en la que ambos terminaban juntos para expiar esa culpa y, como espectadores, solamente en la última secuencia somos conscientes del carácter ficticio de este final.

una acusación que prefigura el curso del argumento del filme, pues sabremos más adelante que Adrien es, efectivamente, el soldado que mató a Frantz en las trincheras.

El personaje ausente de Frantz se va construyendo, en el relato, con la forma de la culpa de Adrien, como un fantasma que le acecha. Los remordimientos por haberlo matado a pesar de que el otro no llevaba el fusil cargado ni hizo intención de disparar son la razón —oculta hasta mitad de película— por la que ha viajado a Alemania. Adrien busca el perdón de la familia de Frantz. Sin embargo, su prometida Anna (Paula Beer) y los padres del chico le toman por un antiguo amigo suyo y se ve incapaz de revelarles la verdad. La demanda constante de los familiares que le piden, solícitos, que les relate sus vivencias juntos y sus últimas horas le mueven a intentar restaurar, mediante su relato ficticio, una reconciliación imposible. La ausencia de Frantz y su reinvención desde la memoria inventada, culpable y piadosa, de Adrien, son el centro alrededor del cual giran todos los personajes. Ante su tumba vacía, Anna le confiesa: “Bajo las flores no hay nada. [...] A veces pienso que Frantz no está muerto de verdad, que va a volver”. Cuando Adrien regresa a la pensión donde se hospeda y se mira en un pequeño espejo de pared, el reflejo le devuelve el rostro del joven muerto. La falta de cadáver —perdido en algún campo de batalla francés— es suplida por la imaginación culpable de Adrien, que revive al muchacho. De nuevo, el meganarrador nos instala en la focalización del protagonista, dándonos acceso a los particulares sesgos de su ocularización.



Imagen 5. El montaje pone en contraste los rostros de Adrien y Frantz por primera vez.

La enunciación del filme es cómplice de Adrien como narrador homodieético e intradieético, en la medida en que traslada retazos de su pasado inventado con Frantz como si fueran reales. La apariencia de esas escenas inventadas es la de flashbacks cuya única marca enunciativa es el color que parece taimar la frialdad y dureza del presente de postguerra, y que el espectador puede interpretar como índice del regreso al pasado, pero que no indica de forma directa la condición de mentira de esas escenas. En determinado momento del presente diegético, con Adrien integrado en la familia de Frantz, el joven

accede a tocar el violín para ellos, acompañado por Anna al piano. La escena vira lentamente a color, pues su papel restaurando la presencia de Frantz —como hijo y como prometido— prácticamente se ha cumplido. Esta idea es reforzada por sendos planos de los padres de Frantz recostados el uno sobre el otro, alcanzando algo similar a un consuelo al revivir una escena doméstica con una suerte de hijo sustituto. Sin embargo y habiéndolo advertido, Adrien se desmaya y la fotografía de la imagen filmica regresa al blanco y negro.

Tanto el color como el desarrollo de las fantasías de Adrien por parte de la enunciación, largamente focalizada en el joven —posteriormente es la de Anna la que predomina—, despliegan lo que él mismo, cuando decide confesar la verdad a Anna ante la tumba de Frantz, describe como una farsa, una comedia, “la amistad franco-alemana”. Estas escenas, como la misma presencia de Adrien en casa de los Hoffmeister, dan cuerpo al deseo del joven de restaurar la muerte ocasionada —que es índice particular de uno de los grandes traumas históricos del siglo XX—. El encuentro y la convivencia con el abismo que para los Hoffmeister implica la muerte de su único hijo supone mirar cara a cara al sinsentido, a *lo real* entendido como lo innombrable, que “se presenta siempre bajo el aspecto de la repetición, de lo imposible de decir y de soportar” (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2015: 280), que regresa a modo de aquello que Georges Didi-Huberman entiende como *imágenes-síntoma* (2009), encarnadas aquí en esas escenas inventadas o en las diversas apariciones del rostro del joven soldado muerto (imágenes que retornan como índice de un malestar, de algo irresuelto).

La única secuencia que revela un recuerdo verdadero es la que muestra el único encuentro entre los dos jóvenes, en las trincheras, cuando Adrien disparó a Frantz. Si las misteriosas reservas de Adrien al hablar del anterior podían engañar al espectador haciéndole intuir un romance entre ambos, sus cuerpos enlazados en la trinchera tras una explosión concentran toda la verdad que queda entre ambos.

La estructura del filme propone una suerte de díptico en cuya segunda mitad es Anna la que viaja a París para intentar recuperar a Adrien, y numerosas rimas —formales y narrativas— emparentan ambas mitades, si bien no disponemos del espacio suficiente para desarrollar un análisis completo al respecto. No obstante, merece la pena subrayar que también la protagonista femenina miente tanto a los Hoffmeister como a Adrien por compasión. A los primeros, les oculta la confesión de Adrien para que su presencia o el contacto con él les siga proporcionando consuelo; les lee falsas cartas para que Adrien continúe siendo el sustituto de su hijo en lugar de su verdugo. En cambio, a Adrien le dice que ellos le han perdonado. En definitiva, ante lo abyecto de la guerra, de la muerte de un joven pacifista y desarmado por parte de otro joven pacifista asustado y desconcertado por el caos de la batalla, aquello que triunfa en *Frantz* es el relato, *lo simbólico* “entendido como el orden mismo del enmascaramiento que permitiría al sujeto protegerse de un saber insoportable de lo Real” (González Requena, 2006: 476). Las mentiras piadosas, los recuerdos inventados, las cartas imaginadas vienen para restaurar aquello que Anna y Adrien quisieran que hubiera pasado o estuviera pasando: para borrar la culpa del soldado,

recuperar al amado muerto (o fugado) o consolar a los padres dolientes. Y la enunciación hace lugar para todo ello insertándolo o diluyéndolo en el relato principal.

Incluso para hacer referencia la muerte a través de un cuadro en el que inventa como su último día con Frantz, Adrien da rodeos refiriéndose a la imagen de “un joven muy pálido con la cabeza echada hacia atrás”. Se trata, en realidad, del óleo *Le Suicidé* (circa 1877), en el cual Édouard Manet⁶ retrata de una forma tan directa como poco narrativa (Ilg, 2002) a un suicida vestido de noche, tendido boca arriba sobre la cama de un cuarto austero, con el pecho ensangrentado y el revólver todavía en la mano. Anna regresa al lienzo, ubicado de forma ficticia en el Louvre. Ante el cuadro está sentado un joven de aspecto parecido a Adrien. Interrogada por el muchacho, Anna termina formulando la misma conclusión que ante la doble pérdida del hombre al que ha amado —la única posible para superar el trauma—: mirar *El suicida* —encararse a la muerte, a la pérdida, a la falta de respuestas, vivir integrando aquello que falta— le da ganas de vivir. Un *zoom in* aproxima la mirada filmica al lienzo, y ante el regreso a la realidad —teñida de sangre, pero propia de la vida, a diferencia del recuerdo y el duelo—, el etalonaje vira de nuevo a color.

3.2. *El amante doble* (2017)

Buñuel cortaba sin contemplaciones el célebre ojo de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) provocando, precisamente, que el espectador apartara su mirada⁷. Siguiendo su estela, la primera imagen de *El amante doble* es un viscoso y abstracto plano detalle que, según se retira por *zoom out*, se revela como el interior de una vagina abierta con un aparato metálico que la explora. Cuando la mirada de la cámara sale de la vagina a la vez que el instrumento que la mantenía abierta, la hendidura carnosa funde con el ojo de la protagonista.

⁶ La influencia de la pintura de Manet —formalmente arriesgada e inclasificable, como su propia postura respecto al arte del pasado y al de su propio tiempo— resulta fundamental para comprender la deriva de buena parte del arte contemporáneo. En otros lienzos como *Torero muerto* o *Cristo muerto con ángeles* Manet centra también la atención en sendos cadáveres, ambos retratados desde puntos de vista poco usuales y despojados de toda épica, piedad o sentido narrativo de la imagen.

⁷ Hitchcock le seguiría en *Recuerda*, en el *main title shot* de *Vértigo* y en el fundido de la mirada sin vida de Marion Crane (Janet Leigh) con el desagüe de la bañera. Las referencias hitchcockianas, constantes en el cine de Ozon, destacan aquí en el tema de la espiral. Los ecos entre *Vértigo* y el filme radican, entre otras cuestiones, en que “en el interior de esa *crisis de percepción*, las relaciones generadas por la(s) mirada(s) de los personajes y del enunciator (el deseo, la sospecha, el angustioso anuncio de la muerte) zarandean sin compasión tanto el orden diegético, del mundo enunciado, como la causalidad y la *lógica* espacio-temporal del mundo de la enunciación” (Castro de Paz, 1999: 35).

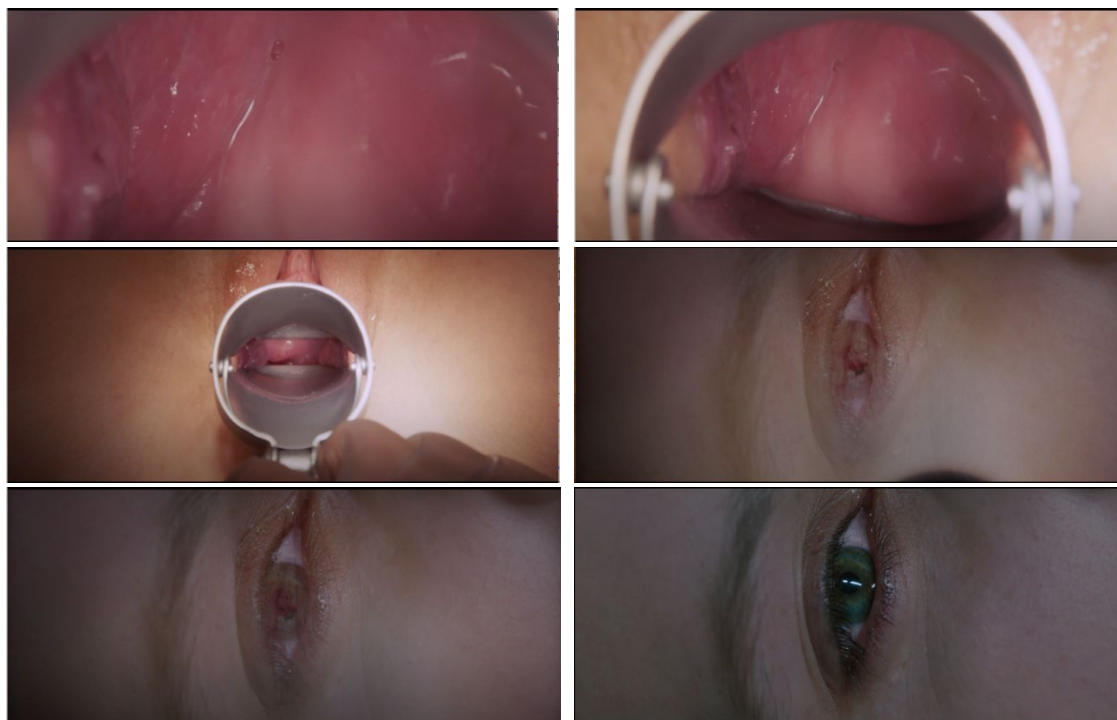


Imagen 6. Fundido que une desde el arranque las entrañas de la joven, su sexualidad y su mirada.

La relación entre el psicoanálisis —o similar terapia del habla—, la represión sexual de Chloé (Marine Vatch), el saberse una niña no deseada y, en definitiva, una eterna falta que abre un hueco en su subjetividad, se manifiesta de diversas formas interconectadas: insatisfacción sexual, dolores de barriga, sospechas constantes hacia su pareja Paul (Jérémy Renier), y una obsesión con el tema de los gemelos que arrastra desde niña. En esta última fijación vuelca toda insatisfacción consigo misma, imaginando a esa otra-ella que la protege, que goza, que es más fuerte, que es deseada. Todo ello da lugar a una puesta en escena barroca, plagada de espirales en forma de escaleras de caracol, de juegos de espejos, pantallas partidas y paralelismos tanto en la composición de los encuadres como en el montaje. Si *lo real* es aquello “que no anda, lo que se pone en cruz ante este convoy, más aún, lo que no deja de repetirse para entorpecer esa marcha” (Palao Errando, 2004: 79), las composiciones de los planos parecen aludir a lo indecible de ese ambiguo malestar de Chloé. Hay en la puesta en cuadro y el montaje de *El amante doble* elementos perturbadores que punzan al espectador, que, sin corresponderse exactamente con el *punctum* teorizado por Barthes, conservan una cierta relación con esa aparición, ese rasgo imprevisto que “viene a perturbar el studium [...] pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, [...] un ‘detalle’ me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura,

que miro una nueva foto, marcada por mis ojos con un valor superior. Este ‘detalle’ es el punctum (lo que me punza)” (Barthes, 1990: 65-87)⁸.

La particularidad del filme de Ozon es que el doble no proyecta un *doppelgänger* de la joven protagonista, sino de su pareja —que es el primero de sus terapeutas—. El deseo de ella no catapulta un *doppelgänger* que goce por ella, sino el de otro que la satisfaga. Adoptando un semblante similar al de *Obsesión* (*Obsession*, Brian De Palma, 1976), *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988) o incluso *Vértigo*, la enunciación nos mueve a sospechar de Paul y su hermano gemelo Louis, terapeuta como él, al que Chloé acude cuando teme que su novio le esté mintiendo. En ocasiones Chloé aparece reflejada en espejos, observándose a sí misma, y en otras ocasiones la composición de los planos la “dobla” mediante el rostro o el cuerpo Paul o por su supuesto hermano Louis dispuestos en encuadres simétricos. Incluso fundidos que parten suavemente la pantalla en dos, la diluyen con Paul en las primeras sesiones de terapia.

El idéntico rostro de ambos y lo milimétricamente opuesto de sus caracteres —uno tierno, el otro cortante; uno cura escuchando, el otro haciendo el amor— se refleja también en la puesta en escena —una cálida y acogedora, la otra rectilínea, fría y moderna—. El calco excesivo de su semblante nos lleva a sospechar que los dos hermanos son la misma persona y están jugando con Chloé, atrapada en sus propias mentiras hacia Paul. El flirteo con una cierta violencia sexual que la joven tantea en su terapia con Louis recuerda inevitablemente a *Un método peligroso* (*A Dangerous Method*, David Cronenberg, 2011), y retoma el argumento de *Joven y bonita* (*Jeune et Jolie*, François Ozon, 2013), protagonizada también por Marine Vatch interpretando a una adolescente apenas sin experiencia sexual que decide dedicarse a la prostitución a escondidas, medio por aburrimiento, medio por curiosidad.

La atracción y la desconfianza de Chloé por los dos hermanos como polos opuestos se condensa formalmente en una escena nocturna en la que, mientras se acuesta con Paul, Louis parece entrar en la habitación y es invitado por Paul a unirse a ellos. Llegado cierto momento ya no sólo son los gemelos los que representan dos cuerpos iguales, sino que la misma Chloé se desdobra a modo de pantalla partida simétrica, atendiéndoles por separado. Por otro lado, la estética de lo carnoso, de la víscera, con la que se abre el filme, acompaña a la protagonista en las exposiciones artísticas del museo donde trabaja como vigilante. Grandes amasijos que parecen carne, una acuosa proyección como sanguinolenta o enormes ramificaciones de nudos la envuelven en su día a día, dando cuerpo a su sintomatología psicológica.

⁸ El *studium*, en cambio, se correspondería con aquello que en la imagen hay de controlado por parte del artista, pactado con el espectador: “Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, [...] es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 1990: 66- 67).

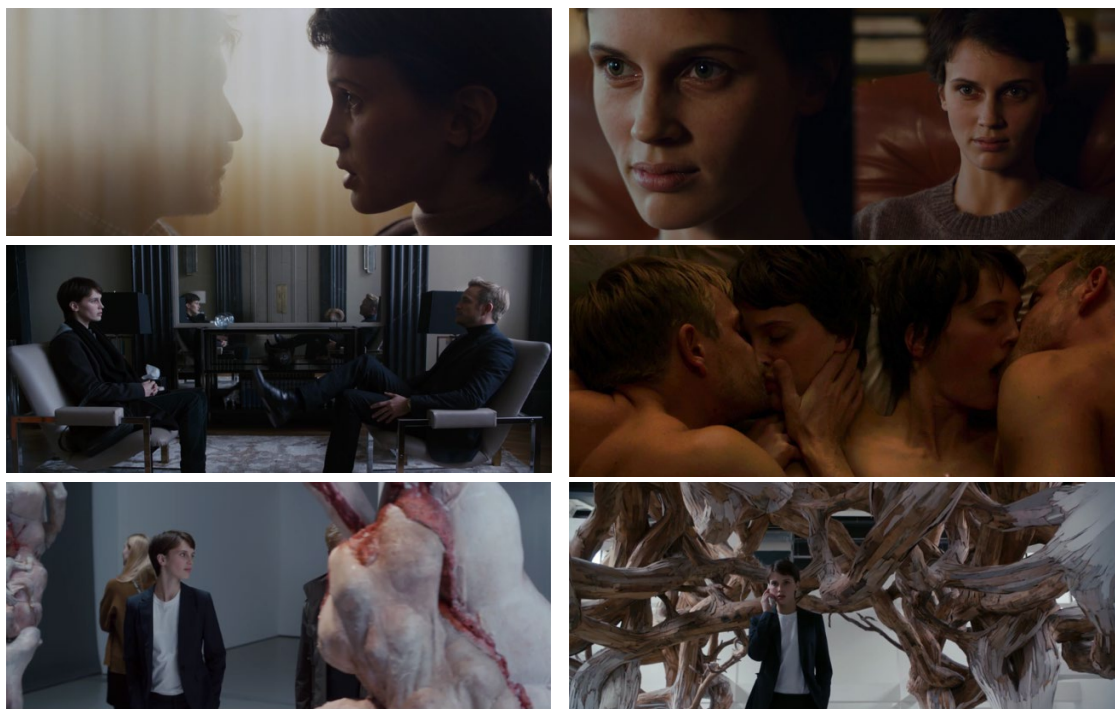


Imagen 6. Fundidos, pantallas partidas, puestas en escena abismadas y demás recursos que escinden formalmente la imagen en *El amante doble*.

La tensión entre los tres protagonistas y la inseguridad respecto a la fiabilidad de la narración crece mientras las citas cinéfilas se suceden hasta una climática secuencia, que prácticamente calca la multiplicación de espejos y cuerpos reflejados de *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947), incluyendo el disparo final. Cuando la barriga de Chloé se mueve y abre sola y empieza a excretar sangre y otros fluidos el espectador entiende que está ante un desvarío de la joven. A partir de este momento la película camina hacia su desenlace: la joven no estaba embarazada, sino que contenía dentro de ella el feto inerte de su hermana gemela, a la que de algún modo “devoró” en el útero materno. Ozon liga, así, la circunstancia física de la mujer con su bloqueo mental y sexual, que incluye la invención del doble ajeno. Su obsesión con la hermana, con la mitad perdida, anidaba en la barriga que dolía a Chloé sin motivo aparente. El lenguaje cinematográfico se hace cargo de la ligazón entre la represión sexual y los síntomas que esta desata, así como de la propuesta de superar esa represión empezando por el habla con el terapeuta, encadenado de nuevo por fundido la boca abierta de la joven en éxtasis sexual con el palpito de una cavidad carnosa, medio abstracta, que rima con el arranque de la cinta remitiendo a una suerte de orgasmo visto desde el interior del cuerpo.



Imagen 7. Arriba, el fundido entre los labios de Chloé y la cavidad carnosa palpitante.
Abajo, el reflejo imaginario rompe un cristal mientras ella alcanza el orgasmo.

El último plano afronta la obsesión con la otredad de forma coherente con lo que ha sido el trazado del filme de los traumas ligados al sexo: Chloé hace el amor con Paul observando su reflejo en un cristal; a la mirada de ese doble reflejado se suma pues “otra” Chloé, que observa a la pareja inquisitivamente desde fuera de la ventana. Según esta otra hace estallar con el puño el cristal, justo sobre la imagen de la pareja, Chloé alcanza el orgasmo.

4. CONCLUSIONES. EL AUTOR ENMUDECE, EL RELATO ESTALLA

Hacerse cargo del propio relato no es fácil. Los filmes analizados desmitifican el ideal del genio creador⁹, representando el proceso de creación artística —sobre todo cuando at  ne a la propia memoria— como tortuoso e inefable. Si nos atenemos a la idea de que “Un enunciado verdadero no sería, así, el que se ajusta a la realidad de los hechos o de las cosas, sino el que apunta al agujero de lo real, [...] del deseo” (Marzal Felici y Gómez Tar  n, 2015: 280), nos encaja el hecho de que ese relato íntimo que aquí intentan hallar Germain, Claude, Adrien o Chloé, solo es accesible mediante una estructura agon stica, que atrapa al personaje-narrador en un círculo vicioso en que la realidad del presente diegético queda confundida en interminables niveles de ficciones dentro de ficciones. En otras palabras, François Ozon no retrata a sus personajes desde la literalidad de su día a día, desde su mostración omnisciente por parte del meganarrador. Contrariamente, si bien la ocularización y la auricularización resultan generalmente externas, como espectadores asistimos a su focalización interna, a su experiencia subjetiva. Y esta se muestra a través de la ligazón, dentro de lo que parece el presente diegético, de sus vidas con la ficción que escriben o inventan para otros personajes. En esa (meta)ficción mediante la que se caracteriza a los personajes van emergiendo sus anhelos, miedos y obsesiones, a través

⁹ Según Kant, original, imaginativo, sensible, cuya obra debía resultar ejemplarizante y la naturaleza de cuyo “espíritu” era imposible detallar.

de su escritura y también de lo que, supuestamente, les sucede en su vida real; el desdibujamiento de la distinción entre ambas esferas —la de su vida y la de su ficción— es parte esencial de la apuesta narrativa de los filmes. De este modo, las películas analizadas parecen defender que la forma más honesta de trasladar al espectador una autoría angustiosa es calcar lo laberíntico, obsesivo y perverso de la escritura en la obra filmica.

Ya en relación con el artista romántico, Argullol escribía: “atrás la creencia de que la divinización del hombre erradicaría el dolor. Cuanto más cerca se hallan los hombres de los dioses, tanto más poder tienen éstos para alejarse; cuanto más corrido parece el velo de Isis, tanto más vedado parece a sus ultrajadores” (Argullol, 1982: 65). Construir ese autorretrato literario, verbal o cinematográfico implica, para los protagonistas, atravesar sus propios fantasmas, recuperar desde la fantasía aquello de lo que sus vidas carecen. Sarah Morton se deja arrastrar por el caos de una adolescente fruto de su fantasía, y algo similar le ocurre a Germain, que proyecta sus frustraciones en los relatos de su pupilo sin prever las consecuencias del genio del joven; Adrien inventa un pasado para expiar su culpa y el trauma de la guerra; Chloé miente, al principio, en la terapia del habla, y su mente proyecta a un doble imaginario a partir de esa terapia, que la obliga a escarbar en su pasado. Cuando los autores o narradores ficticios enmudecen, los autores implícitos gritan, mostrando al espectador su delirio. Cuando el aburrimiento, la soledad, la insatisfacción o la sequía creativa les vence, el relato cinematográfico enloquece. Es el caso de escritores frustrados como Charlie Kaufman (*Adaptation*), apáticos como Sarah Morton y Germain Germain, heridos como Ingrid (*Blind*), arrepentidos como Briony Tallis (*Expiación*) o agotados como Delphine Dayreux (*Basada en hechos reales*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGULLOL, R. (1982). *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- AUMONT, J. (1985). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1980). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- ____ (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BOOTH, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch.
- BUCKLAND, W. (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- ____ (2014). *Hollywood Puzzle Films*. New York / 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.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (1999). *Vértigo. De entre los muertos. Vértigo, Alfred Hitchcock*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- ECO, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ELSAESSER, T. (2009). "The Mind-Game Film". En *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, W. Buckland (ed.), 13-41. Malden, MA / Oxford: Wiley / Blackwell.
- _____. (2021). *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. New York: Routledge.
- FOX, A. (2015). "Auteurism, Personal Cinema, and the Fémis Generation. The Case of François Ozon". En *A Companion to Contemporary French Cinema*, A. Fox, M. Marie, R. Moine & H. Radner (eds.), 205-229. Chichester / Malden, MA: Wiley / Blackwell.
- GAUDREAU, A. (1988). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Presses de l'Université Laval.
- GAUDREAU, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1983). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- GÓMEZ TARÍN, F.J. Y MARZAL FELICI, J. J., eds. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis filmico*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- HAIN, M. (2007). "Explicit Ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon". *Quarterly Review of Film and Video* 24, 277-288.
- HVEN, S. (2017). *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ILG, U. (2002). "'Le suicide' (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration". *Artibus et Historiae* 23.45, 179-190.
- KLECKER, C. (2013). "Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration". *Poetics Today* 34.1-2, 119-146.
- LOUDART, J.-P. (1969). "La suture". *Cahiers du cinéma* 211, 36-39.

- PALAO-ERRANDO, J. A.; LORIGUILLO-LÓPEZ, A. & SOROLLA-ROMERO, T. (2018). "Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films". *Quarterly Review of Film and Video* 9208, 1-22.
- POULAKI, M. (2014). "Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films". En *Hollywood puzzle films*, W. Buckland (ed.), 35-54. London: Routledge.
- SCHILT, T. (2011). *François Ozon*. Urbana: University of Illinois Press.
- SIMONS, J. (2008). "Complex Narratives". *New Review of Film and Television Studies* 6.2, 111-126.
- SKLAR, R. (2005). "Sex, Violence, and Power in the Family: An Interview with François Ozon". *Cinéaste* 30.4, 48-50.
- STAIGER, J. (2006). "Complex Narratives, An Introduction". *Film Criticism* 31.1/2, 2-4.
- STAM, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- STAM, R., BURGOYNE, R. Y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- THANOULI, E. (2009). *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. New York: Wallflower Press.
- YACAVONE, D. (2021). "Recursive Reflections: Types, Modes and Forms of Cinematic Reflexivity". En *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, D. LaRocca (ed.), 85-115, New York: Oxford University Press.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes.

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 14/11/2022

**LA AMBIVALENCIA DE LOS CUENTOS INFANTILES
EN *LA NARANJA MARAVILLOSA*, DE SILVINA OCAMPO¹**

**THE AMBIVALENT STATUS OF CHILDREN'S STORIES
IN SILVINA OCAMPO'S *LA NARANJA MARAVILLOSA***

Carolina SUÁREZ HERNÁN

Universidad de Granada

csuarez@ugr.com

Resumen: El presente artículo aborda la literatura infantil de Silvina Ocampo, concretamente algunos de los cuentos que integran *La naranja maravillosa* (1977). En este volumen, la autora manipula algunos relatos publicados previamente en sus contarios destinados al público general para adecuarlos al público infantil. Este trabajo examina las modificaciones que se llevan a cabo en las distintas versiones con la finalidad de dirigirse a diferentes lectores implícitos. De acuerdo a la Teoría de los Polisistemas y, sobre todo, a las investigaciones de Zohar Shavit, Silvina Ocampo integra los cuentos en dos sistemas literarios, con las implicaciones derivadas de este hecho. Finalmente, los cuentos poseen un carácter ambivalente y ocupan una posición difusa en el sistema tanto por la manipulación de los relatos como por la concepción de la infancia que subyace a su narrativa.

Palabras clave: Silvina Ocampo. *La naranja maravillosa*. Literatura infantil y juvenil. Zohar Shavit. Teoría de los polisistemas.

Abstract: This article focuses on Silvina Ocampo's children's literature, specifically some of the stories belonging to *La naranja maravillosa* (1977). In this book, the author alters some stories previously published in her books for adults as an adaptation for children. This paper examines the changes in different versions, addressing different implicit readers. According to Polysystem Theory and, mainly, to Zohar Shavit, Silvina Ocampo includes the stories in two literary systems. Finally, the stories have an ambivalent character and occupy a diffuse position in the system because of the alterations in the stories and because of the conception of childhood that underlies Ocampo's narrative.

Keywords: Silvina Ocampo. *La naranja maravillosa*. Children's Literature. Zohar Shavit. Polysystem Theory.

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Canon de lecturas, prácticas de educación literaria y valores de la ciudadanía europea: claves axiológicas y propuestas para la igualdad de género y la multiculturalidad (EDUCALIT)", del Ministerio de Economía y Competitividad (PID2019-105913RB-I00, IP. Dra. Pilar Núñez Delgado).

1. SILVINA OCAMPO EN EL CAMPO LITERARIO ARGENTINO

La figura de Silvina Ocampo en la cultura argentina ha estado durante muchos años difuminada y semioculta por la trascendencia de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; así como por la relevancia en el ámbito literario de la época de su hermana Victoria Ocampo. Su lugar en la historia y en la crítica literaria se vio limitado a las referencias a sus relaciones familiares y afectivas hasta una época relativamente reciente. La menor de las Ocampo se mostró siempre reacia a conceder entrevistas y a cultivar una imagen de sí misma como figura literaria o como personaje de relevancia social. Además, su obra coincidió en el tiempo con la publicación de las novelas de Silvina Bullrich, Marta Lynch y Beatriz Guido, que tuvieron enorme éxito. En la actualidad, el interés de la crítica ha situado a Silvina Ocampo en el canon como una de las voces más representativas de la narrativa argentina e hispanoamericana y son muy numerosos los trabajos académicos sobre su obra (Tomassini, 1995; Ulla, 1992, 1999; Mancini, 2003; Manguin, 1996; Klingenberg, 1999; Corbacho, 1998; Espinoza-Vera, 2003; Aldarondo, 2004; Enríquez, 2018).

Silvina Ocampo es autora de una vasta obra poética, así como de varias novelas y obras de teatro, pero es la narrativa breve el género que muestra a la autora más genial y singular, capaz de desestabilizar todos los pactos literarios y de escandalizar a los lectores convencionales. En 1937 publica su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado*. Once años después de la aparición de su primer libro de relatos, en 1948, publica *Autobiografía de Irene*, libro en el que puede observarse un importante cambio en la concepción de la narrativa. En 1959 y 1961 se publican *La furia y otros cuentos* y *Las invitadas* respectivamente. En 1966 aparece un nuevo volumen de cuentos, *Los días de la noche. Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* son los últimos libros de relatos publicados en 1987 y 1988 respectivamente. La autora publica algunos relatos infantiles durante la década de los 50, pero se dedica profusamente a este género en los 70. Sus obras infantiles son: *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1972), *La naranja maravillosa*. *Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos* (1977), *Canto escolar* (1979) y *La torre sin fin* (1986).

La extraordinaria heterogeneidad de la obra de Silvina Ocampo, así como la marginalidad que impregna su narrativa produjeron en principio el desconcierto de los críticos y de sus contemporáneos. Además, no hemos de olvidar que los primeros cuentos de Ocampo se adelantan a la obra posterior desarrollada por Jorge Luis Borges y por Adolfo Bioy Casares; su obra supone una ruptura con lo establecido y un anticipo del proyecto literario de renovación de la narrativa argentina. Los cuentos de Silvina Ocampo se insertan en el ámbito de actuación del grupo literario que rodea a la revista *Sur* y a José Bianco; si bien la opción estética seguida por Ocampo, así como su poética de lo fantástico, resulta especialmente particular.

La literatura de Ocampo es una constante búsqueda en la que no se facilitan definiciones ni conclusiones. Los cuentos muestran una aspiración desasosegante por descubrir algo oculto que impregna todas las narraciones y el deseo de encontrar un orden diferente al que impone la vida. La realidad en la obra de Silvina Ocampo es un mundo degradado y trastornado; la autora somete el mundo real a una constante tensión entre la poeticidad y la caricatura. La indagación en los costados sombríos del engaño, la locura, la máscara y los modos de alienación suponen un acrecentamiento de la tensión. Los cuentos se resisten a ser leídos como testimonios de la realidad por su carácter polisémico y sus contenidos perturbadores: la zozobra y el sobresalto junto con la ternura y la risa. Las historias conforman un laberinto indescifrable en el que los reflejos se confunden con los objetos y los personajes.

En los cuentos de Silvina siempre parece haber algo oculto y escondido; el lector intuye un lado perverso que lo desconcierta. Se manifiestan rupturas y desvíos de lo establecido y los límites de la realidad sufren distorsiones; los paradigmas de la razón son sometidos a distintas alteraciones que provocan una visión contradictoria y extraña del mundo. Del mismo modo, la narrativa infantil de la autora también entraña gran complejidad por las razones que se expondrán más adelante. Se destaca el hecho de que Silvina Ocampo no establece claras distinciones entre su prosa para adultos y la dirigida al público infantil como prueba el hecho de que la antología *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, de 1984, incluya tres cuentos infantiles sin introducir ningún comentario sobre ello.

2. EL SISTEMA LITERARIO INFANTIL Y JUVENIL

Se revisan a continuación las teorías acerca de la delimitación de la literatura infantil y juvenil con la finalidad de analizar posteriormente los cambios operados en la reescritura de los relatos de Ocampo que permiten el desplazamiento del sistema literario general al de la literatura infantil y juvenil.

La crítica en torno a la literatura infantil y juvenil posee una tradición no demasiado dilatada en el tiempo, pero las últimas décadas ha experimentado un desarrollo extraordinario. Los debates se han centrado en la definición y delimitación de la literatura destinada a este público específico por oposición a la literatura general o para adultos. La polémica sobre el carácter literario de los libros destinados a niños y jóvenes y los criterios de calidad que los rigen ha generado una extensa bibliografía. Puede afirmarse que hoy en día esta controversia se ha superado, pero son muchos los interrogantes que los expertos mantienen abiertos como; por ejemplo, los riesgos de la prevalencia de los aspectos de la función educativa sobre la naturaleza lúdica o estética de los textos o las claves para seleccionar aquellas obras más apropiadas para el desarrollo de la competencia literaria (Ceballos Viro, 2016). De hecho, son varios los autores, entre los que se encuentra Pedro Cerrillo (2010: 38), que alertan acerca del debilitamiento de la

dimensión metafórica y simbólica de las obras infantiles en favor de un lenguaje estandarizado que abarque mayor número de lectores.

Xavier Mínguez López (2012) expone los escollos que suponía la definición de la Literatura Infantil y Juvenil y menciona, por ejemplo, la prioridad del enfoque del lector modelo, la concepción de la infancia como un constructo social o como una realidad y la existencia de los mediadores y el doble receptor. Examinemos algunas de estas cuestiones y sus implicaciones. La teoría de la recepción y la pragmática literaria son enfoques teóricos que han propiciado el desarrollo de los estudios sobre literatura infantil y juvenil al otorgar relevancia tanto a la figura del lector como al contexto social de producción y uso de la literatura. Luis Sánchez Corral (1995) destaca la necesidad de perfilar el esquema comunicativo del lenguaje literario que requiere la complicidad del lector infantil. La personalidad del destinatario requiere resolver cuestiones más específicas que en el caso del destinatario adulto. Así, por ejemplo, es preciso plantearse la evolución lingüística en sus diferentes etapas, la estructura de la fantasía infantil, nociones relacionadas con el aprendizaje cultural y con la forma en que la experiencia estética infantil de la literatura puede actuar en la construcción de la identidad. El autor de literatura infantil presupone la competencia literaria del lector modelo, pero, a su vez, también contribuye a modificarla. Las características del destinatario infantil exigen huir de posiciones inmanentistas e indagar en los efectos que el texto provoca en el lector, así como en los condicionamientos presentes en el acto de comunicación llevado a cabo en los textos escritos para la infancia y la adolescencia (Lluch, 2003).

Ahora bien, la literatura infantil y juvenil se dirige a un determinado público, pero no puede obviar la presencia de intermediarios adultos de distinta índole. En las obras infantiles, la comunicación se produce entre un autor y un lector que no son iguales, porque el lector-niño no siempre elige sus propias lecturas y no ha terminado la construcción de su personalidad. Así, el lector textual de este tipo de literatura aúna tanto al receptor infantil como a los adultos que desempeñan la labor de selección y mediación, lo que constituye un rasgo diferenciador merecedor de atención por parte de la crítica especializada. Rosa Tabernero Salas (2005: 64) considera que el lector modelo que funciona como generador de significados no es solo el receptor infantil, sino que el mediador adulto que recomienda o no la lectura de la obra contribuye a desarrollar esa labor. En este sentido, Teresa Colomer (1998) considera que los autores emplean en ocasiones una suerte de doble discurso introduciendo una mayor complejidad discursiva e interpretativa, así como significados ambiguos y referencias literarias que permitan al lector un mayor grado de participación.

Perry Nodelman (2020: 20-21) define la literatura infantil como aquella producida con la esperanza de atraer a un público formado por niños. La literatura infantil no es, por tanto, lo que los niños leen como lo que los productores esperan que los niños lean. La literatura para niños y niñas cambia conforme cambian las concepciones que se tengan de dicho público. Afirmar también Nodelman que la literatura infantil se basa en construcciones sobre la infancia para justificar sus necesidades y que, a menudo, los

textos presuponen a los sujetos infantiles universalmente ignorantes o necesitados de protección. La literatura infantil es, por tanto, un campo de actividad adulta y el lector adulto está tan presente como el infantil o incluso es prioritario. Asimismo, los textos son representativos porque existe una norma reconocible por autores, mediadores y lectores. Los textos de literatura infantil o juvenil de distintas épocas y lugares comparten algunas características clave. La literatura infantil construye subjetividades mayoritarias en términos de valores hegemónicos como el individualismo, la identidad, el género o la propiedad, que limitan y permiten la libertad al mismo tiempo (Nodelman, 2020: 215).

Tanto Perry Nodelman como Maria Nikolajeva (1996, 2005) consideran que la literatura infantil y juvenil es inherentemente conservadora y repetitiva. Nikolajeva (1996: 58) explica la reiteración de patrones como un esquema cognitivo que sirve para estructurar la información en la mente del receptor. El didactismo forma parte de este entramado, aunque las lecciones no sean explícitas en el mejor de los casos. De hecho, Nilolajeva considera que los autores de literatura infantil ocupan en la sociedad una posición de poder frente a los lectores de sus libros, que constituyen una minoría silenciada. La autora ha desarrollado el término *aetonormativity* para referirse a la asunción de los parámetros adultos, sus formas de ver el mundo y sus experiencias como normativas, mientras que las de la infancia y la adolescencia son consideradas ajenas o extrañas (Nikolajeva, 2010).

Los niños ocupan en la sociedad una posición de subalternidad, que a menudo se manifiesta en la literatura a través de los intentos de manipulación. No obstante, la literatura infantil puede subvertir esa situación opresiva y son muchas las estrategias entre las que destaca la fantasía. Nikolajeva (2005:89) destaca el valor de la teoría de la carnavalización, de Mijaíl Bajtín, en el estudio de la literatura infantil porque esta muestra situaciones en las que los niños tienen capacidades y posibilidades que no tienen en la vida real. Los niños y niñas protagonistas de los libros infantiles pueden ser autosuficientes, ricos, fuertes, extraordinarios y vivir situaciones exóticas o revolucionarias. Alison Lurie (1998) propone la subversión como un rasgo definitorio de la literatura infantil después de estudiar un conjunto representativo de obras, entre las que se encuentran Mark Twain, Lewis Carroll, Edith Nesbit o Beatrix Potter, que cuestionan la autoridad adulta y presentan una importante rebeldía. Nikolajeva (2005: 16) discrepa de esta generalización y no está de acuerdo en afirmar que la literatura infantil es esencialmente subversiva porque considera que predomina la tendencia conservadora. Igualmente, Nodelman (2020: 219) afirma que Lurie separa la cualidad de ser infantil de la de ser niño, ya que esta cualidad puede pervivir en los adultos, según la autora, y este hecho no deja de ser una consideración subjetiva alejada de la infancia real. En cualquier caso, la rebeldía tiene lugar desde los adultos que escriben esos libros hacia otros adultos.

La definición de la literatura infantil y juvenil como un campo literario específico establecida en la década de los setenta a partir de la formulación de la teoría de Pierre Bourdieu (1984) se ha visto apuntalada por los estudios sistémicos y, concretamente, por la noción de sistema literario de Itamar Even-Zohar y el grupo de estudios de Tel Aviv.

La Teoría de los Polistemas supera todas las posiciones maniqueas y propone una concepción interconectada de aquellos sistemas y códigos que intervienen el tratamiento de lo literario. Desde esta teoría, Even-Zohar (2017: 29) afirma que “el sistema literario es la red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas literarias y, consiguientemente, esas actividades mismas observadas a través de esta red”. Asimismo, es también el complejo de actividades para el que pueden oponerse relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas literarias. Por tanto, el sistema literario no existe fuera de las relaciones y se concibe como algo dinámico y heterogéneo. Even-Zohar enfatiza la multiplicidad de intersecciones y afirma que el estado sincrónico del sistema es la lucha permanente entre los distintos estratos de los sistemas, que siempre se encuentran jerarquizados.

Asimismo, un sistema no debe abordarse en términos de un solo centro y una sola periferia, ya que se coexisten varias de estas posiciones. Por tanto, los sistemas están estratificados en el interior de un polisistema y, aunque estos estratos estén en conflicto, se necesitan unos a otros para consolidarse o para evolucionar. De hecho, Even Zohar (2017) se sirve de la analogía de la lengua estándar, que no puede describirse sin ponerla en contexto y comparación con las variedades relacionadas con los procesos de variación lingüística, para referirse a las relaciones que se establecen entre los sistemas literarios. Del mismo modo, la literatura infantil y juvenil no puede entenderse sin ponerse en relación con la literatura escrita para un público adulto y la literatura de masas o aquella destinada a grupos específicos no puede considerarse ajena al sistema literario.

Por tanto, en el marco de la teoría de los polisistemas, la literatura infantil y juvenil se caracteriza como un sistema literario de frontera o periférico por estar dirigida a unos lectores específicos. Zohar Shavit (1986) analiza los condicionantes del sistema literario infantil y juvenil que proceden de otros sistemas aledaños y señala que no puede concebirse el nacimiento de la literatura destinada a niños sin relacionarlo con los cambios en el concepto de infancia, así como tampoco puede eludirse la función didáctica que lo propició. El estudio de la literatura infantil y juvenil debe llevarse a cabo desde las múltiples relaciones que establece con las normas literarias, sociales y educativas propias de cada estado histórico.

Los sistemas literarios son dinámicos y siempre aparecen elementos nuevos que deben ser relacionados con otros ya existentes en otros sistemas colindantes. Zohar Shavit (1986: 63-64) sostiene que los textos ocupan una posición concreta en el polisistema literario, que puede modificarse después en función de los cambios dinámicos que tienen lugar en los sistemas. La mayoría de los textos literarios mantiene una posición inequívoca, pero algunos textos presentan una posición que puede ser considerada más bien difusa. Así, existen numerosas obras que presentan un estatus ambivalente entre la literatura canónica, que ocupa el centro del sistema, y la literatura periférica porque captan el interés tanto del público adulto como del infantil. Es precisamente este fenómeno de la ambivalencia lo que Shavit considera el motor de innovación de la literatura infantil

porque los autores adquieren libertad para manipular textos existentes y crear otros nuevos.

Los textos literarios que ocupan una posición ambivalente en el sistema literario pertenecen a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente por parte de dos grupos de lectores al menos, que divergen en sus expectativas, así como en sus normas y hábitos de lectura. En consecuencia, su comprensión del texto será diferente, ya que el autor ha manipulado el texto para introducir modelos que están en desacuerdo tanto con el sistema de la literatura infantil como con el sistema general para ofrecer diferentes planos de lectura a ambos grupos de lectores. Afirma Shavit que el escritor rompe las normas predominantes al superponer nuevos modelos en el sistema literario infantil y llegar a más lectores al mismo tiempo que asegura el reconocimiento en el sistema canónico. Por su parte, Nodelman (2020: 222) cuestiona esta interpretación de la ambivalencia porque la teoría de Shavit supone que cada uno de los públicos solo ve uno de los significados porque los lectores no son conscientes de tal ambivalencia. El autor afirma que “la ambivalencia dicotómica de la literatura infantil es tan absoluta que todos sus lectores implícitos invitan a aperebirse de ella”. Los niños capaces de entender la mitad menos sofisticada del significado no tienen por qué no ser conscientes de la existencia de la mitad más sofisticada. Además, la ambivalencia de la literatura infantil y juvenil surge de las ideas perdurables sobre la infancia, que se debaten entre las vertientes conservadora y subversiva de la visión de la infancia.

3. LA INFANCIA EN LA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO

Antes de abordar la literatura para niños y niñas de Silvina Ocampo, conviene hacer algunas consideraciones en torno al especial mundo infantil retratado en su cuentística general por considerar que es fundamental para el comentario y la comprensión de los relatos destinados al público infantil, ya que estos últimos participan de similares características. En la narrativa de Ocampo, la infancia es el dominio sagrado y mágico en el que se subvierten los modos de organización social establecidos y se privilegian otras estructuras de poder. La niñez lo impregna todo en la obra de Ocampo, desde el modo de entender el lenguaje hasta el punto de vista desde el que se narra. Varios artículos y libros sobre Silvina Ocampo prestan atención al tratamiento de la infancia en los cuentos y a la perspectiva infantil predominante en muchos de ellos y sostienen que se trata de uno de los espacios más relevantes para su interpretación (Matamoros, 1975; Balderston, 1983; Mackintosh, 2003; López-Luaces, 2001; Podlubne, 2002; Dufays, 2016). Por su parte, Mariana Enríquez (2018: 15) afirma que la literatura de la autora parece contenida en la infancia hasta el punto de que su primer libro, *Viaje olvidado*, es su infancia deformada y recreada por la memoria y su libro póstumo, *Invenciones del recuerdo*, es una autobiografía infantil.

Los personajes infantiles son muy numerosos; en muchos casos se trata de niños de entre siete y once años de edad. Estos pequeños son representantes de la marginalidad tan

presente en la obra de Silvina Ocampo. El territorio de la infancia es propicio para la irrupción de lo extraño o lo siniestro porque, como afirma la autora en el relato “Fidelidad”, sólo la infancia mantiene secretos inviolados (1999: 367). Hay en la obra de Silvina una visión de la infancia cercana a lo mágico; la mirada infantil transgrede los límites de la estructura tradicional y los descubre. Así, por ejemplo, en “La música de la lluvia” y “La lección de dibujo”, la edad es un secreto relacionado con la locura y, sobre todo, con el rechazo de la realidad que la autora se cuestiona constantemente. Los niños observan el mundo sin los prejuicios propios del mundo de los adultos, representan la inocencia previa a los condicionamientos sociales. Los personajes infantiles son a menudo víctimas de la crueldad de los adultos, pero también manifiestan comportamientos ambiguos y maliciosos. La ambigüedad se mantiene siempre con respecto a la responsabilidad y la conciencia de los niños sobre sus actos crueles. Es frecuente la descripción de hechos atroces a través de la mirada infantil, como en “La casa de los relojes”, “La boda” o “Cielo de claraboyas”.

Los niños están en posición marginal debido a las carencias y diferencias físicas o de personalidad. Las mujeres, los niños y los pobres comparten una posición subalterna en la estructura social que se fragua a partir de los estereotipos de dominación y poder. Son numerosos los cuentos en los que los miembros de grupos degradados o sometidos comparten protagonismo. La incomunicación y la inaccesibilidad entre mundos diversos se muestran en la dicotomía establecida entre el mundo de los adultos y el de la infancia. En “Esperanza en Flores”, la viuda Esperanza y el niño Florián se refugian el uno en el otro de sus respectivos entornos, la soledad y la miseria respectivamente; pero su unión es efímera y la imposibilidad de comunicación se instala entre ellos. “Las dos casas de los olivos”, “La siesta en el cedro”, “El vendedor de estatuas” y “Día de santo”, entre otros relatos, presentan la misma impermeabilidad entre el mundo de los adultos y el mundo de la infancia.

Por otro lado, se atribuye en ocasiones a los niños características tales como la ingenuidad y la mirada prístina, de las cuales la autora se sirve para trastocar las categorías a partir de las cuales los adultos organizan el mundo (López-Luaces, 2001) Ocampo privilegia la infancia sobre la edad adulta como espacio apropiado para subvertir las estructuras sociales; así, la mirada infantil será el instrumento para socavar los límites establecidos. Las estructuras de poder son objeto de reflexión y el punto en el que se concentran los esfuerzos de transgresión. Es frecuente que los niños tomen el poder por medio de la crueldad y la perversidad; la maldad institucional es ejercida por los adultos y los actos crueles protagonizados por niños producen una visión alternativa de la realidad. La perversidad infantil genera un fenómeno extraño y es una fuerza creadora para los niños. Los niños perversos son muchos, como la protagonista de “La hija del toro”, la narradora de “El árbol grabado”, la niña Winifred y, sobre todo, la inteligente y pérfida Porfiria, que inflige a su institutriz un destino fatal.

Los niños discapacitados aparecen como seres visionarios con una percepción trascendental que va más allá de la lógica; así ocurre en “Tales eran sus rostros” y “Ana

Valerga”. En otras ocasiones los visionarios no tienen ninguna discapacidad mental, como Magush o Irene, pero su carácter especial marca sus vidas y sus relaciones con los demás. Los niños también se relacionan también entre ellos como en “La siesta en el cedro”, “Los amigos” y “Las dos casas de los olivos”. La metamorfosis es un modo más de desestabilizar la posición de los adultos como en “Isis” y en “La sogá” donde la fuerza creadora de un niño propicia la conversión de un objeto en un animal. “Icera” y “El bosque de los helechos” muestran personajes femeninos incapaces de crecer y convertirse en mujeres adultas. La diferencia física y de edad como base para establecer el poder se cuestiona subvirtiendo la oposición entre niño y adulto en “La raza inextinguible”, donde se muestra un mundo al revés en el que los niños ejercen la posición dominante.

4. LA POSICIÓN AMBIVALENTE DE LOS CUENTOS INFANTILES DE SILVINA OCAMPO: ANÁLISIS DE LOS CUENTOS Y DE LOS CAMBIOS OPERADOS EN SU REESCRITURA

La literatura infantil de Silvina Ocampo se aparta sensiblemente de los parámetros, sobre todo morales, que se venían fraguando en la literatura infantil y juvenil argentina en esa época. Graciela Montes (2001: 20-21) se refiere al *corral de la infancia* como ese lugar en el que cierta literatura quiere encerrar a niños y niñas en el que la realidad se despoja de densidad y de matices contradictorios o dolorosos. Obviamente, en los cuentos de Ocampos, el niño no es el ser inocente que presupone la tutela de la infancia que describe Graciela Montes. Además, como ya se ha mencionado, la autora no realiza demasiadas distinciones entre su prosa para adultos y la destinada al público infantil. No debe olvidarse que existen otras pioneras que abrieron espacios creativos ajenos a los encorsetamientos de las prescripciones didácticas como María Elena Walsh o Laura Devetach. Laura Codaro (2013, 2016) apunta a la posibilidad de que los nuevos contextos de producción hicieron pensar a Ocampo que podía contribuir al cuestionamiento y el ensanchamiento de los límites de la literatura infantil. Los relatos conservan la estética de su literatura general; por tanto, es posible encontrar en ellos carencia, tristeza, maltrato, muerte, morbosidad, entre otros temas considerados tabúes dentro de la literatura infantil más tradicional. *La naranja maravillosa*, publicado en 1977, lleva por subtítulo *Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos*, que puede suponer la inclusión de lectores de diversas edades y difumina los límites de lo que se consideraba literatura infantil. El contario incluye numerosas historias de muerte, violencia y crueldad; los niños protagonistas se encuentran insertos en el mismo mundo de arbitrariedad y extrañeza que los adultos. Los relatos se alejan de lo convencional y se inscriben en la vida cotidiana de las calles de Buenos Aires. Encontramos numerosas metamorfosis y también múltiples animales que hablan y que entrañan otras características mágicas: un pez ignorante de las costumbres humanas que habla y que parece un monstruo, un perro mágico, tigres y pájaros, entre otros. Como en la narrativa general de Silvina Ocampo, abundan los niños huérfanos o pobres, como los protagonistas de “Timbó” y “El amigo de Gabriel”, y otros

que poseen rasgos que los hacen especiales como en “El niño prodigio” o en “Viviana la curiosa”. La reflexión sobre la identidad, el desdoblamiento, el deseo de convertirse en otra persona y los intentos de modificar el contexto a través de la magia están presentes en la obra estudiada, como lo están en el conjunto de la narrativa ocampiana. Así, por ejemplo, el relato “La naranja maravillosa” presenta las niñas Claudia y Virginia, que intentan por medio de la magia convertirse en aquello que no son. Claudia es fea y pobre y Virginia es tartamuda, poco inteligente y padece una gran inseguridad y ambas consiguen invertir sus características, pero no alcanzar conformidad con los hechos. Al igual que otros protagonistas infantiles, las niñas de “La naranja maravillosa” son misteriosas, inquietantes y ambiguas y llevan a cabo acciones para manipular la realidad desde su propia percepción.

La naranja maravillosa contiene 16 relatos, de los cuales siete pertenecen a su narrativa anterior. “Los dos ángeles” estaba integrado, con el título de “Las dos casas de los Olivos”, en su primer volumen, *Viaje olvidado*, de 1937. “La liebre dorada” abre *La Furia y otros cuentos* (1959); “Icera”, “Fuera de las jaulas” y “El Moro” se incluyen *Las invitadas* (1961); “La sogá” y “Ulises” forman parte de *Los días de la noche* (1970). Las versiones que tienen destinatario infantil fueron publicadas posteriormente, por lo que debemos considerarlas hipertextos, frente a las versiones para adultos, que serán tratados como hipotextos, aunque no existe constancia de que Ocampo no guardara otros manuscritos con otras modificaciones.

Ocampo lleva a cabo una adaptación al sistema literario infantil; esto es, un esfuerzo consciente por hacer los textos más accesibles a los lectores jóvenes, empleando frases más breves, palabras más fáciles y cortas, una sintaxis menos complicada, mayor presencia del diálogo, argumentos directos, un número limitado de personajes y pocas nociones abstractas (Nikolajeva, 1996: 48). Las características de la literatura infantil y juvenil de Ocampo y la decisión de la autora de manipular los cuentos destinados previamente al público adulto e incluirlos en *La naranja maravillosa*, a veces con pocas modificaciones, convierten a estos textos en ejemplos de obras literarias que ocupan una posición ambivalente en el sistema literario, de acuerdo con la teoría de los polisistemas y las investigaciones de Zohar Shavit (1986).

La obra de Ocampo se define y se cuestiona a sí misma y, sobre todo, se transforma y suprime barreras socavando toda verdad que se postule como unívoca. Las leyes del género se incumplen sistemáticamente: no encontramos unidad ni estructura lógica sino una experimentación voluntaria. La autora reescribe sus textos en numerosas ocasiones y, sobre todo, es frecuente el cambio de género literario de una versión a otra. Así, por ejemplo, los poemas se convierten en relatos y los relatos se fragmentan y multiplican en los versos. Por tanto, no es extraño que la escritura de Silvina Ocampo incluya también la conversión del sistema literario general al subgénero de la literatura destinada al público infantil y juvenil. A pesar de la transgresión de los géneros e incluso de los pactos de lectura, el universo literario de Silvina Ocampo está regido por un principio

constructivo que aúna los textos; se multiplican las referencias de unos cuentos a otros y, en ocasiones, un fragmento condensa temas principales tratados en varios cuentos.

A continuación, se examinan los cambios que presentan las versiones infantiles con respecto a los cuentos originales, que responden a la concepción que la autora tiene de cómo debe dirigirse al público infantil y juvenil. Las versiones publicadas en *La naranja maravillosa* de los cuentos “Ulises” y “El Moro” presentan muy pocos cambios y apenas relevantes; “Fuera de las jaulas” y “La sogá” experimentan un cambio de final; mientras que “Los dos ángeles”, “Icera” y “La liebre dorada” muestran modificaciones sustanciales a lo largo del texto, además de los desenlaces.

“Los dos ángeles” comparte con su hipotexto la oposición entre el mundo de los adultos y el mundo de los niños y la fractura entre clases sociales. En las barrancas de Olivos había una casa muy grande con un espacioso jardín y muchas personas de servicio en el que vivía una niña; en el bajo de las barrancas, otra niña habitaba junto a su familia. Las muchachas reniegan de sus casas y de sus orígenes y van pareciéndose más la una a la otra hasta que deciden intercambiarse. Pero sus Ángeles Guardianes no se percataron del cambio y las niñas, sin su protección, mueren y se reúnen en el cielo, donde no hay diferencias entre ellas. “No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas” (1999: 40).

Las versiones son muy similares, pero Ocampo introduce algunos cambios relevantes en el relato destinado al público infantil, como la concreción de los nombres de las niñas, Lila y Violeta, o el comienzo “Había una vez hace muchos años” (1986: 13). Por supuesto, en primer lugar, destaca el cambio de título, que en la versión infantil se refiere a las protagonistas y al final del relato, mientras que “Las dos casas de Los Olivos” hace alusión a los contextos sociales que separan a las niñas. La primera versión aporta más detalles de las descripciones tanto de las casas como de sus habitantes. Por otro lado, la versión infantil añade algunas frases que aportan concreción o detalles sobre las acciones de los personajes. Así, por ejemplo, en el párrafo dedicado a la casa de Lila podemos leer “Las muñecas dormían en los rincones” (1986: 13) y un poco más adelante un comentario sobre el dueño de la casa: “Cuando salía a trabajar, en la oficina, con sus empleados, hablaba de las frambuesas. Cuando soñaba, soñaba con las frambuesas” (1986: 13). En casa de Violeta, Ocampo añade un comentario sobre la preocupación del dueño de la casa por conseguir salpicón de pavo. Igualmente, la sintaxis de algunas oraciones se simplifica sin que desaparezca información. En la versión de *Viaje olvidado*, puede leerse “Al día siguiente volvieron a encontrarse en el cerco y era extraño ver que esas dos chicas se iban pareciendo cada vez más; los ojos eran idénticos, el cabello era del mismo color” (1999: 38), que se convierte en la reescritura en “Día a día, Lila y Violeta se parecían más; los ojos y el pelo se les puso del mismo color” (1986: 15). Se subraya el paso de los días, se simplifican los usos verbales y desaparece un adjetivo.

Los detalles modificados son pocos, pero significativos y parecen orientados a reducir los contenidos implícitos que el lector debe inferir. En la segunda versión puede leerse: “Resolvieron cambiar también de casas” (1986: 15); algo que no se explicita en la

primera. Igualmente, algunos fragmentos se aligeran e introducen expresiones de mayor sencillez sintáctica; así, por ejemplo, en el hipotexto “los Ángeles Guardianes dormían la siesta a la hora de las confidencias y seguían ignorando todo” (1999: 39), mientras que, en el hipertexto, los “ángeles guardianes seguían durmiendo porque eran bastante dormilones” (1986: 15).

La muerte de las niñas se produce en ambas versiones, pero en “Los dos ángeles” desaparece la alusión directa a la muerte de Lila. La muerte de Violeta se produce por un rayo y en la primera versión por el frío. Además, en ambos cuentos las niñas se adentran en el cielo, en el que no hay diferencias sociales y es un cuarto azul “sembrado de frambuesas y de otras frutas”. Sin embargo, en la segunda versión se añade un párrafo en el que Lila y Violeta se han convertido en ángeles guardianes y se dirigen de nuevo a la tierra “nadando como si el aire fuera mar” (1986: 17).

“Icera” es el relato de una mujer que se instala en la infancia y se resiste a crecer. Icera se esfuerza en parecer una muñeca y en ser una niña eterna, a pesar del aspecto envejecido que muestra su rostro y que confunde a todos los que la ven. En el cuento, la infancia no es tanto un tiempo específico como el cumplimiento de un deseo y, en este caso, el anhelo cumplido de transformación en muñeca animada mantiene en ambas versiones su carácter siniestro.

La primera versión afirma que “su fe obró el milagro. Icera no creció” (1999: 424); la segunda añade “o si creció, creció apenas” (1986: 47). Las palabras añadidas insisten en el hecho extraño para asegurar la comprensión. Además, la segunda versión hace explícito el paso del tiempo, algo que en la primera versión solo se averigua al final del relato. Por otro lado, la autora atenúa los elementos grotescos del relato; así, la niña “feúcha” se convierte en “bonita” y los “bigotes, barba y dentadura postizas” en pintura de labios, bucles y pestañas postizas. El envejecimiento de Icera es soslayado en la versión para niños y se insiste en la belleza de la niña metida en la caja de muñecas, mientras que en la versión original se acentúa el extrañamiento producido por la diminuta mujer.

El final del hipotexto sufre cambios orientados a mitigar el sorprendente final que, no obstante, conserva su carácter extraño. “Icera no había crecido más de diez centímetros en ese ínterin por estar destinada a dormir noches futuras en aquella caja, que impediría su crecimiento en el pasado” (1999: 433). El sintagma “en el pasado” desaparece en el hipertexto, lo cual favorece la comprensión al suprimir la idea sugerida en la versión original de que los hechos del futuro fueron determinantes para evitar el crecimiento de Icera. Además, en la segunda versión se añade un párrafo sobre el futuro de Icera y el cierre el carácter estereotipado propio de los cuentos infantiles: “Y este es el fin de la historia más bonita del mundo de las jugueterías” (1986: 51).

“La liebre dorada” original es una parábola en la que una liebre establece un pacto con la divinidad. El espacio mítico y el tiempo circular son convocados a través del recuerdo de animales prehistóricos y templos ancestrales. Un narrador se dirige a un narratario infantil, Jacinto, y le cuenta la historia de una liebre dorada que es perseguida

por una jauría; el cansancio derriba a los perros y la liebre, mimetizándose con ellos, los reanima para que puedan escuchar las voces de sus amos y obedezcan.

En este caso, las versiones difieren sustancialmente. En primer lugar, el simbólico comienzo “En el seno de la tarde, el sol la iluminaba como un holocausto en las láminas de la historia sagrada” (1999: 175) es sustituido por uno más estereotipado y propio del ámbito de la literatura infantil “Todas las liebres no son iguales. Había una vez, no hace mucho tiempo, una liebre tan bonita y tan ligera que ningún cazador se atrevía a matarla” (1986: 119). Asimismo, algunas secciones descriptivas muy significativas para el carácter enigmático del relato original se eliminan a lo largo de la versión infantil. Así, por ejemplo, desaparece el siguiente fragmento:

Todas las liebres no son iguales, Jacinto, y no era su pelaje, créeme, lo que la distinguía de las otras liebres, no eran sus ojos de tártaro ni la forma caprichosa de sus orejas; era algo que iba mucho más allá de lo que nosotros los hombres llamamos personalidad. Las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos (1999: 175).

Por tanto, el pacto con la divinidad, las alusiones a la transmigración de las almas, la descripción del espacio primigenio y telúrico y los animales prehistóricos desaparecen del relato infantil. El párrafo señalado se convierte en una breve caracterización de la liebre: “Sus ojos de topacio brillaban como espejos y su pelo rubio tenía hebras de oro” (1986: 119). Igualmente, se resaltan los diálogos entre la liebre y los perros y varía también la organización en párrafos buscando simplificar el texto. El final del cuento también se modifica, en el hipotexto puede leerse: “Los perros salieron corriendo y la liebre quedó un momento inmóvil, sola, en el medio del campo. Movié el hocico tres o cuatro veces, como husmeando un objeto afrodisíaco. Dios o algo parecido a Dios la llamaba, y la liebre acaso revelando su inmortalidad, de un salto huyó” (1999: 177). En la segunda versión no encontramos la llamada divina ni la inmortalidad del animal: “Todos los perros al oír sus nombres salieron corriendo y la liebre sin nombre quedó un momento inmóvil, sola, en el medio del campo. Nadie la llamaba, porque las liebres no tienen nombres” (1986: 122).

Significativamente, la parábola sobre la transmigración y el pacto sobrenatural se convierte en el cuento para niños, en una fábula de corte clásico, acerca de la astucia de la liebre que salva su vida y también la de los perros. No obstante, el cuento infantil mantiene la singularidad de la liebre y se afirma que no es como todas las demás; por ello, la mimetización del animal conserva cierta ambigüedad y alude a un carácter mágico que propicia su libertad.

Las metamorfosis, tan recurrentes en la narrativa ocampiana, también están presentes en *La naranja maravillosa* en el relato “La sogá”. El cuento refiere la transformación de una cuerda por el convencimiento del niño Toñito, a quien le gustaba entretenerse con ella e incluso le puso de nombre Prímula. La sogá se va convirtiendo poco a poco en algo

parecido a una víbora: “Tirándola con fuerza hacia adelante, la sogá se retorció y se volvía con la cabeza hacia atrás, con ímpetu, como dispuesta a morder. [...] La sogá parecía tranquila cuando dormía sobre la meda o en el suelo. Nadie la hubiera creído capaz de ahorcar a nadie” (1999: 65). Una tarde de diciembre, la sogá culmina su transformación y atraviesa el pecho del niño con la lengua. Hasta este momento, ambas versiones son iguales y solo desaparece el apellido del protagonista de siete años. La primera versión termina con la muerte del niño atestiguada por el narrador: “La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa. Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba” (1999: 66). La versión infantil se amplía con un final menos negativo; Toñito sobrevive al ataque y Prímula es llevada a un zoológico, donde es imposible catalogarla entre ninguna clase de animales.

El protagonista de “Fuera de las jaulas”, Enrique Donadío, es profesor de dibujo y de inglés en una escuela y, además, es miembro de la Sociedad Protectora de Niños, Pájaros y Plantas. El maestro dedica las tardes de los jueves y de los domingos a pasear por el Jardín Zoológico y, en ocasiones, llevaba con él a los niños, a los que incitaba a identificarse con los animales. Un día decide llevar a cabo un plan acariciado durante tiempo: abrir todas las jaulas y devolver la libertad a los animales con la ayuda de algunos de sus alumnos. El inesperado final supone una inversión de papeles, ya que los animales, en lugar de huir del zoológico, se convierten en público que observa a los libertadores enjaulados: “Se veían apenas las primeras luces del alba cuando Enrique Donadío y sus alumnos advirtieron que estaban adentro de las jaulas. El público que los miraba, unas horas más tarde, se componía en gran parte de los animales que habían puesto ellos mismos en libertad. Así somos los animales, pensaron; exactamente iguales a los hombres” (1999: 368). Hasta este punto, la única modificación que Ocampo introduce con respecto a la versión incluida en *Las invitadas* es la supresión de la acusación de bestialidad que pesó sobre el maestro en el pasado. Obviamente, las alusiones a la zoofilia no son apropiadas para el lector infantil, por lo que no nos detendremos en comentar este aspecto. El final de la nueva versión mitiga la sorpresa porque animales y hombres llegan a un acuerdo e incluso aparecen elementos humorísticos cuando se afirma que el tigre tenía dificultades para aplaudir a causa de las garras. No obstante, el final permanece abierto y el narrador se reserva los hechos: “En ese momento se abrían los portones del Jardín Zoológico, pero no revelaré lo que sucedió, porque mañana saldrá en los diarios” (1986: 89).

El relato “Ulises” es una metáfora del inconformismo; el narrador es un niño de siete años, amigo de Ulises, el protagonista del relato, un muchacho de seis años con una extraña apariencia de viejo: “la cara cubierta de arrugas (tal vez porque hacía muecas), dos o tres canas, los ojos hinchados, dos muelas postizas y anteojos para leer” (1986: 141). Las trillizas Barilari habían adoptado a Ulises, eran mujeres de setenta años que conservaban un aspecto jovial y alegre. Ulises decide ir a visitar a una adivina para pedirle un hechizo para dejar de ser un viejo; el filtro funciona, pero las trillizas pierden su

aspecto juvenil. Las mujeres visitan a la adivina para que les devuelva la juventud; Ulises vuelve a avejentarse y repite la visita. Así, el niño y sus tutoras van a buscar el filtro varias veces hasta que Ulises decide quedarse con su aspecto de viejo porque no tiene dinero para más hechizos. En este caso, Ocampo no realiza apenas cambios, solo un período sintáctico es simplificado mínimamente y, por ejemplo, los somníferos que toma Ulises para paliar sus migrañas son sustituidos por una más inofensiva tisana y desaparece la alusión al robo de dos naranjas.

Por último, encontramos el relato “El Moro”, en el que tampoco se realiza apenas modificación alguna para su inclusión en *La naranja maravillosa* excepto la desaparición de alguna expresión referida a la violencia que tiene lugar entre los hombres en el barco. El narrador es un niño de ocho años que trabaja de peón a quien los adultos llaman Bichofeo y dedican todo tipo de crueldades. El niño siente un gran amor por los caballos, especialmente por uno al que llama el Moro. El dueño del establecimiento en el que trabaja vende caballos a Francia y el niño decide embarcarse como polizón junto al caballo para evitar que sea convertido en carne. El niño, que no recibe la comprensión de nadie y que incluso presencia un asesinato, es un personaje inocente de buenos sentimientos que sufre la crueldad del mundo de los adultos. En la versión perteneciente a *Las invitadas*, podemos leer: “Al dueño del establecimiento donde yo trabajaba le habían propuesto como negocio comprarle (el desgraciado aceptó en el acto) caballos para mandarlos en barco a Francia” (1999: 375). En la versión infantil desaparece el segmento entre paréntesis con el insulto. Igualmente, en la primera versión se describe el comportamiento de los hombres del barco y del protagonista: “Sabía hacer todo lo que saben hacer los hombres: beber, fumar, jugar a las bochas o a la taba, enlazar, cuerear, y otras cosas que no digo” (1999: 375). En la segunda versión desaparecen las referencias a beber y fumar en las palabras del protagonista. Cuando se produce el asesinato de Ireneo, el capataz tira el cuerpo al mar y dice: “Diremos que se suicidó. Total, le hice un favor ¿Para qué quería vivir?” (1999: 380). El cuento integrado en *La naranja maravillosa* mantiene la muerte violenta, pero elimina estas palabras del capataz que subrayan la indiferencia ante la muerte y muestran extrema crueldad.

5. CONCLUSIONES

La narrativa infantil de Silvina Ocampo, como ha quedado establecido, no se aparta sustancialmente de su obra para adultos ni en la temática ni el tratamiento de las cuestiones relevantes, sino que incluye marcas destinadas a captar la atención del público infantil. La visión de la infancia como exploración de una lógica diferente del orden social se mantiene en los cuentos infantiles. La exposición de la percepción infantil permite la inserción del juego y de la imaginación como espacio para la transgresión y la indagación en los límites de la realidad. Puede observarse la resistencia de los niños protagonistas a formar parte del mundo adulto, así como los intentos de transformación y el deseo de asumir otras identidades y las consecuencias derivadas de las metamorfosis.

En la narrativa infantil de Silvina Ocampo predominan los espacios concretos y precisos y la mayoría de los sucesos narrados tienen lugar en las calles de Buenos Aires o en sus proximidades. Las historias tienen por lo general un anclaje temporal y espacial, con la excepción de algunas fórmulas propias de los cuentos de hadas e infantiles, como sucede en “Los dos ángeles” y en “La liebre dorada”. La literatura infantil ocampiana muestra la presencia de más diálogos, exclamaciones y preguntas. Igualmente, el lenguaje se suaviza priorizando términos más cercanos al lenguaje coloquial o infantil y se simplifica la sintaxis. Como se ha visto en el análisis, muchas modificaciones tienen la finalidad de hacer explícitos contenidos y significados que en las versiones para adultos permanecen tácitos y que podían suponer un obstáculo para la comprensión del lector infantil. Igualmente, la autora elimina aquellos aspectos que inciden en el aspecto grotesco de la realidad, como puede verse en “Icera”, y otros relacionados con patologías sexuales o expresiones de gran violencia, como sucede en “Fuera de las jaulas” y en “El Moro”, respectivamente. Sin duda, el cambio más importante es el desenlace de los cuentos reescritos, que se amplían para incluir algún tipo de enseñanza, como en “Fuera de las jaulas”, o minimizan el impacto de la muerte como en “La sogá” o “Los dos ángeles”. Todos estos elementos responden a la necesidad de trasladar los cuentos del sistema literario general al sistema literario infantil y adaptar los textos a la competencia literaria del lector específico.

Los cuentos de Silvina Ocampo se alejan de cualquier fin instructor y de los valores conservadores que suelen ser habituales en la literatura infantil y plantean una lectura no literal con sentidos que sugieren una incómoda rareza frente a la organización de la realidad que privilegia la visión infantil más ingenua y libre de encorsetamientos. Los relatos se insertan en la lógica expuesta en el apartado dedicado a la visión de la infancia en la cuentística general de la autora e incitan al descubrimiento de la marginalidad, que tanto fascinaba a la autora, como muestra el conjunto de su obra. Tanto las propuestas en torno a los vínculos entre la teoría de la carnavalización y la literatura infantil y juvenil de Maria Nilolakeja (2005), como las ideas de Perry Nodelman sobre la tensión entre la alteridad, la dominación y la libertad en los textos infantiles son pertinentes para el análisis de los relatos de Silvina Ocampo. La infancia forma parte de los grupos desfavorecidos o excluidos y las niñas son seres doblemente dominados, como mujeres y como niñas. Los temas fantásticos y las estrategias ligadas a lo sobrenatural se desarrollan en un ámbito de marginalidad.

El texto ambivalente integra al menos dos modelos diferentes, de los cuales uno está más establecido y es el destinado a ser comprendido por los niños. Las normas literarias se alteran para introducir patrones nuevos que puedan abarcar otros grupos de lectores. El modelo que apela al lector adulto introduce elementos, modifica los existentes o cambia su jerarquía mediante recursos como la parodia, la intertextualidad o la ambigüedad. En el caso de los relatos aquí estudiados, los relatos para adultos son previos a los integrados en *La naranja maravillosa*, por lo que Ocampo pretende llegar al lector infantil mediante las modificaciones ya comentadas. Sin embargo, solo el lector adulto

sabe hasta qué punto los relatos conservan las características de su narrativa general y son capaces de valorar la complejidad que entrañan. Los lectores infantiles y jóvenes sí pueden percibir, como afirma Nodelman, la existencia de significados no literales y el cuestionamiento del orden, aunque no conozcan las relaciones de intertextualidad insertas. La autora lleva a cabo una exhaustiva observación de las relaciones de dominación y poder en la sociedad argentina, que sigue presente en las versiones infantiles. Ocampo revela estrategias a través de las cuales los marginados y los débiles se oponen a la dominación y al orden imperante. Al igual que en la narrativa para adultos, están muy presentes los elementos mágicos, el tema del doble, los animales con rasgos fantásticos, las metamorfosis, la exclusión y la inversión de los estereotipos sociales.

La subversión del orden social puede observarse en “Fuera de las jaulas” y “Ulises”; “Los dos ángeles” muestra a las pequeñas revelándose contra las imposiciones políticas y económicas cuando priorizan la solidaridad sobre las diferencias de clase. El cuento “Icera” mantiene la sátira social, aunque atenuada, y tanto la feminidad como la infancia estereotipadas son objeto de ironía y crítica. Los niños son capaces de modificar la realidad en “La sogá” y en “El Moro” con la fuerza de su voluntad y de su creatividad. La ambigüedad, tradicionalmente poco presente en la literatura infantil y juvenil, permanece en los relatos de Ocampo de forma calculada para sembrar la duda en el destinatario infantil, a quien la autora no considera incapaz de gestionarla. Por su parte, el lector adulto accederá a otro plano de lectura, sobre todo gracias a las conexiones con su literatura general. Así, por ejemplo, el cuento que quizá incluye más cambios, “La liebre dorada”, se convierte en una fábula, pero conserva su carácter enigmático y la imprecisión e incertidumbre que permiten varias interpretaciones. Por tanto, los cuentos permiten observar la concepción que la autora tiene de la infancia y las distintas versiones con diferentes lectores implícitos proponen otras posibles interpretaciones que, sin duda, enriquecen la lectura.

La naranja maravillosa, de Silvina Ocampo, y en especial los siete relatos modificados mencionados anteriormente reúnen, obviamente, características de la narrativa de Ocampo destinada a adultos y, al mismo tiempo, debido a la manipulación sufrida en la reescritura, ocupan un lugar destacado en la literatura infantil y juvenil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDARONDO, H. (2004). *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos.
- BALDERSTON, D. (1983). “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana* 125, 743-752.
- BOURDIEU, P. (1984). “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”. *Lendemain* 36, 5-20.
- CEBALLOS VIRO, I. (2016). *Iniciación literaria en educación infantil*. Logroño: Universidad Internacional de La Rioja.

- CERRILLO TORREMOCHA, P. (2010). *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*. Barcelona: Octaedro.
- CODARO, L. (2013). “La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo”. *V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños. 13-14 de septiembre*. La Plata: Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Disponible en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2746/ev.2746.pdf [04/04/2023].
- _____. (2016). “En busca de la literatura infantil de Silvina Ocampo. Un recorrido por las antologías”. *VII Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños. 13-14 de mayo*. La Plata: Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57576> [04/04/2022].
- COLOMER, T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez.
- CORBACHO, B. (1998). *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Paris: L'Harmattan.
- DUFAYS, S. (2016). “Infancia, visión y melancolía en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Revista Iberoamericana* 254, 71-89.
- ENRÍQUEZ, M. (2018). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.
- ESPINOZA-VERA, M. (2003). *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos.
- EVEN-ZOHAR, I. (2017): *Polisistemas de cultura. (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Disponible en línea: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura_2007.pdf [04/04/2022].
- KLINGENBERG, P. (1999). *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*. London: Associated University Press.
- LÓPEZ-LUACES, M. (2001). *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- LURIE, A. (1998). *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- MACKINTOSH, F. J. (2003). *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis.
- MANCINI, A. (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma.
- MANGUIN, A. (1996). *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse: Presse Universitaires du Mirail.

- MATAMORO, B. (1975). "La nena terrible". En *Oligarquía y literatura*, 193-221. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- MÍNGUEZ LÓPEZ, X. (2012). "La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y la literatura". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil AILLIJ* 10, 87-106.
- MONTES, G. (2001). *El corral de la infancia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- NIKOLAJEVA, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge: New York / London.
- NIKOLAJEVA, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. Routledge: New York / London.
- ____ (2005). *Aesthetic approaches to Children's Literature. An Introduction*. Maryland / Toronto / Oxford: The Scarecrow Press, Lanham.
- NODELMAN, P. (2020). *El adulto escondido. Definiendo la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Pantalia.
- OCAMPO, S. (1986). *La naranja maravillosa*. Madrid: Alfaguara.
- ____ (1999). *Cuentos completos I y II*. Buenos Aires: Emecé.
- PODLUBNE, J. (2002). "El recuerdo del cuento infantil". *Cuadernos Hispanoamericanos* 622, 29-38.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (1995). *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.
- SHAVIT, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens / London: The University of Georgia Press.
- TABERNERO SALA, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TOMASSINI, G. (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ULLA, N. (1992). *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- ULLA, N., comp. (1999). *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 08/04/2022

REFLEXIONES SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DEL SILENCIO COMO SIGNO. DIFICULTADES, INTERROGANTES Y SINGULARIDADES

REFLECTIONS ON THE CHARACTERIZATION OF SILENCE AS A SIGN. DIFFICULTIES, QUESTIONS AND SINGULARITIES

Daniel TORRAS I SEGURA

TecnoCampus (UPF)
dtorras@tecnocampus.cat

Resumen: Aunque el silencio como fenómeno es transversal y universal, la inercia de una visión *lingüístico-céntrica negativa* impregna el silencio de concepciones erróneas o matizables que estigmatizan su signo. Además, en un plano psicoacústico, el signo del silencio solo es previsible con dificultades en una dimensión general debido a su *extradependencia* del contexto, rasgo que implica que la situación y el *aquí y ahora* son partes indivisibles del silencio y de su significado y que crea una gran variedad de *representámenes*. Se propone una primera acotación analítica entre el silencio como vehículo de sonido y *hablar* del silencio. Seguidamente, se distingue el silencio humano y no humano y el silencio intencionado y no intencionado. Una de las singularidades del signo del silencio es su posible origen no humano y no intencionado. En esta investigación, se establece un primer marco aproximativo para, en un futuro, analizar los componentes del signo del silencio.

Palabras clave: Silencio. Psicoacústica. Lingüística. Verbocentrismo. Universalidad.

Abstract: Although silence as a phenomenon is transversal and universal, the inertia of a *negative linguistic-centric* vision permeates silence with erroneous or nuanced conceptions that stigmatize its sign. In addition, on a psychoacoustic level, the sign of silence is only predictable with difficulty in a general dimension due to its *extra-dependence* on the context, a feature that implies that the situation and the *here and now* are indivisible parts of silence and its meaning, and that creates a wide variety of *representamens*. A first analytical division is proposed between silence as a vehicle of sound and *talking* about silence. Next, human and non-human silence and intentional and unintentional silence are distinguished. One of the singularities of the sign of silence is its possible non-human and unintentional origin. In this research, a first approximate framework is established to, in the future, analyze the components of the sign of silence.

Keywords: Silence. Psychoacoustics. Linguistics. Verbocentrism. Universality.

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno del silencio ya ha estado calificado como signo por numerosos autores (Saville-Troike, 1985; Castilla del Pino, 1992; Poyatos, 1994; Kurzon, 1998; Marco, 2001; Ephratt, 2008; Rivas, 2009; Méndez, 2013; Vainiomäki, 2004). No es una novedad entonces afirmar que el silencio es un substrato cultural generalizado, una materia expresiva, significativa y comunicativa (Torras, 2015). Consiguientemente, la materia perceptible del silencio puede ser interpretada como un signo. No obstante, la identificación del fenómeno psicoacústico del silencio —en un plano exclusivamente auditivo— con su función sýnica comporta diversas dificultades epistemológicas debido a su singular esencia y características. Este artículo pretende presentar y debatir los principales obstáculos, los problemas conceptuales, así como los ontológicos, las particularidades y los interrogantes que surgen de la concepción del silencio como signo.

Ante esta voluntad de exponer contradicciones y problemas al pensar el silencio como signo, se descarta en esta investigación instigar en las funciones y usos del silencio como signo dentro de un sistema de signos. Es decir, no se abordará su relación sintagmática o paradigmática con otros signos (Barthes, 1971: 61-62). Tampoco su relación pragmática —cuándo, dónde y cómo se utiliza, en qué contexto social—. Por el contrario, se focaliza la investigación en la explicación de los problemas conceptuales que aparecen en la inclusión del silencio en un proceso de semiosis. La investigación es pues claramente semiótica y no lingüística (Marco, 2001: 198).

El silencio al que le atribuimos calidad de signo en este trabajo es un silencio acústico. El silencio es un fenómeno auditivo que, únicamente por usos posteriores en un ámbito social y cultural adquiere connotaciones fuera de este ámbito perceptual (Rodríguez, 2021: 10). Además, el silencio existe y puede ser interpretado como signo en todo el mundo (universo), pero esta transversalidad tan solo la adquiere en su forma acústica (Ephratt, 2018: 3).

Por estas razones, el abordaje de la sensación de silencio como signo se plantea desde la visión más amplia posible incluyendo la *expresividad*, en términos de Manuel Martín (2003: 143)¹, es decir, las marcas informativas procesadas como signo sin que tengan una emisión consciente, intencionada o voluntaria. Por lo tanto, para abordar la totalidad de sus posibilidades dentro de la percepción de nuestro *continuum* acústico, no podemos restringir el signo del silencio ni al ámbito comunicativo —ya que pueden existir silencios interpretados como signo sin que nadie los haya emitido, es decir, sin intención comunicativa²— ni, por supuesto, limitarlo al estrecho contexto lingüístico (una comunicación con los códigos de la lengua y su entorno).

La metodología que se ha utilizado es la indagación racional y la lógica argumentativa basada en las aportaciones teóricas de los autores más destacados, sobre todo, en dos

¹ Según Martín, “la expresividad es ese carácter *epifánico* de todos los objetos del mundo”, es decir, que sólo por existir y ser perceptibles por el hombre ya aportan un significado (Martín, 2003: 143-144).

² Por ejemplo, un silencio en el bosque después de su sonoridad salvaje habitual o el silencio de una cueva.

temas principales: el signo y su semiosis y, por otro lado, el silencio como fenómeno comunicativo. Debido al enfoque semiótico general, dentro del estudio del uso de los signos en la sociedad, el marco teórico de partida ha sido la contribución teórica de Charles Sanders Peirce (1987), más cercana a la investigación del significado o conocimiento de forma abierta y general.

2. DEL CONTRASTE AL SIGNO

Desde la perspectiva acústica indicada como línea de esta investigación³, el silencio es un fenómeno psicoperceptivo, es decir, que se compone de una dimensión física, la cual se puede explicar con parámetros de la ciencia física, y al mismo tiempo de una dimensión cognitiva que depende de cómo los seres humanos percibimos y procesamos los estímulos acústicos (Rodríguez, 1998: 148-149). En este artículo, el término *silencio* hace referencia a esta doble naturaleza: un fenómeno acústico perceptible por los humanos y su procesamiento cognitivo⁴.

No obstante, el término *silencio*, por el carácter y connotación mítica y misteriosa del concepto⁵ y por su arraigo en el trasfondo cultural de toda la Humanidad⁶, tiende también a tener otras acepciones y usos diversos y entrelazados que se suman a la ya ambigüedad comunicativa del mismo silencio como expresión y que, a menudo, se alejan de esta base psicoacústica fundamental⁷.

Para investigar sobre el uso y significado concreto de un silencio particular, una expresión de silencio entendida entonces como una acción comunicativa específica en un momento y contexto concreto, tendríamos que recurrir a la pragmática en el caso de una expresión lingüística. Sin embargo, para analizar la naturaleza del signo del silencio, sin ningún referente concreto ni ningún contexto predeterminado se debe utilizar la semiótica y su construcción de la noción de signo.

El origen del signo es la interpretación humana. No existen los signos, como tales, fuera de la concepción humana de ellos —consciente o inconsciente— como

³ “*Silence as a sound-vehicle*”, silencio como vehículo-sonoro, como apunta Michal Ephratt (2018: 5).

⁴ Parafraseando la cita del investigador francés Michel Chion sobre el sonido, podríamos decir que no es el silencio aquello que produce un efecto, sino su escucha (Chion, 1999: 179). Igualmente, el sonido necesita ser *escuchado* para devenir sonido y no ser únicamente oscilaciones ondulatorias acústicas (Bilmes, 1994: 73).

⁵ José Luís Ramírez distingue *El Silencio* de los *silencios*, éstos últimos, actos de habla concretos y perceptibles. En cambio, *El Silencio*, “como entidad”, sería según este investigador “una construcción abstracta con raíces en el pensar mítico” (Ramírez, 1992: 21-24). Esta diferenciación recoge indirectamente, aunque no de forma plenamente coincidente, la especificidad de nuestro enfoque en el fenómeno acústico —lo que Ramírez denomina “los silencios” como actos o casos particulares— como objeto de estudio.

⁶ Ángeles Marco, en sus investigaciones sobre el silencio, concluye que “sin duda”, el silencio “constituye el sustrato más profundo y primigenio en el que todo sistema cultural hincó sus raíces” (Marco, 2001: 34).

⁷ El concepto de silencio transmite la idea, directa o indirectamente, de ausencia o falta de algún elemento (idea que después matizaremos), según Rodríguez, 2021 y Terrón, 2021. Por este motivo, el uso del término y del concepto del silencio se relaciona a menudo con ideas como mudez, problemas técnicos o fisiológicos para comunicar, censura, tabú, comunicación tácita, elementos ocultos, signo cero, implicaciones, metonimia, etc.

instrumentos de comunicación. Charles Morris afirma que “algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo” (Morris, 1994: 28). Es decir, la participación de un ser que interprete la señal es imprescindible para la calificación de signo. Según Peirce (2.228), la representación *para alguien* también es indispensable en la concepción del signo: “se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado” (1987: 244-245).

Consiguientemente, para el estudio del silencio como signo debemos partir de un ámbito de interpretación humana donde el silencio es interpretado y vinculado a un significado. Este punto de partida establece que el silencio debe entenderse como una marca perceptible por el ser humano, marca que, por otro lado, puede ser una señal intencionada o no.

2.1. Fenómeno psicoacústico

Por lo tanto, previamente a la noción de signo, aparece pues la idea de marca —índice o señal— como elemento constitutivo del mismo. Según Christian Baylon y Xavier Mignot (1994), una señal es cualquier materia perceptible por el ser humano emitida voluntariamente, por lo que se podría resumir como cualquier expresión perceptible creada con intención de comunicar (Baylon y Mignot, 1994: 17-18). Una señal es intencionada.

Un elemento opuesto a la señal en cuanto a su intencionalidad, sin una emisión voluntaria, pero que contiene igualmente inputs de información, sería el índice. Por lo tanto, una marca diferenciada que aporta información y significación, dentro de un paisaje sonoro natural, sin intención subjetiva en su emisión, sería un índice. El silencio puede ser tanto señal como índice. Lo único que cambiaría sería su intencionalidad y por lo tanto su origen (Ephratt, 2008: 1911)⁸.

En este nivel de señal o índice, el silencio se restringe a una percepción psicocognitiva, como habíamos apuntado anteriormente ya que la señal o índice es acústico, se percibe por el oído. El silencio comparte con el sonido todas sus características psicoacústicas u ontológicas (Torras, 2012: 75-81): es un elemento o un fenómeno de percepción aural, es decir por el sentido del oído; tiene una existencia —un despliegue de parámetros— lineal y se percibe también secuencialmente⁹; y su detección y percepción depende del contraste con su mismo despliegue y con su entorno¹⁰. En el plano psicoacústico, el silencio es, por lo tanto, esencialmente igual que el sonido, pero

⁸ Michal Ephratt, por ejemplo, sin entrar mucho en este tema, diferencia el silencio en un entorno comunicativo (*eloquent silence* y pausa) del silencio perceptible fuera de una interacción comunicativa, el cual denomina *stillness* (Ephratt, 2008: 1911-1912).

⁹ Se podría decir que tanto el sonido como el silencio “solo existen en el tiempo”: sin tiempo no hay ni sonido, ni silencio, ni la percepción de los mismos (Chion, 1999: 53-54; Bilmes, 1994: 73).

¹⁰ Las variaciones, el contraste, son la materia prima del silencio, pero también son indispensables para diferenciar un sonido en el *continuum* acústico de nuestro entorno. Según Chion, “si viviéramos con un sonido que no se moviera ni cesara nunca, no podríamos advertirlo” (Chion, 1999: 25). Estas variaciones y la misma idea de *continuum*, por definición, ya implican y exigen una temporalidad o despliegue secuencial.

con la variación más extrema de los valores en sus parámetros físicos, como la amplitud, la longitud de onda, la frecuencia, etc.

El contraste, entonces, es la materia prima del silencio y no la ausencia de sonido como a menudo se insinúa (Torras, 2022: 75-79). Nuestra escucha se desenvuelve en un *continuum* sonoro, un entorno donde siempre y en todo momento recibimos algún estímulo auditivo (Chion, 1999: 45 y 213). Esta existencia continuada de sonidos que nos envuelven —eso sí, de mayor o menor intensidad o proximidad— va ligada con el carácter involuntario de nuestro sentido del oído (el cuál no se puede anular o apagar, tan sólo se podría, como mucho, focalizar) y se debe también, al mismo tiempo, a la continuidad cognitiva en el procesamiento, especialmente, del sonido (Torras, 2012: 77; Chafe, 1994: 53 y 67)¹¹. En estas circunstancias psicoperceptivas, el silencio absoluto, entendido como ausencia total de cualquier tipo de sonido, no existe, es imposible (Rodríguez, 2021: 13; Bruneau y Achaz, 1973: 5; Terrón, 2021: 43; Vainiomäki, 2004: 348). Siempre procesamos un sonido u otro sea externo o, en casos de aislamiento extremo, internos de nuestro organismo. Es decir, continuando nuestra exposición anterior, siempre, en todo momento, captaremos una señal o un índice de naturaleza o base acústica.

Debido a esta inmersión continua en el sonido, ambiental o interno, el silencio no puede ser ausencia de sonido. Rodríguez define brillantemente el silencio como una “sensación de placidez auditiva”, es decir, una reacción cognitiva de relajamiento ante un contraste pronunciado producido por determinadas formas sonoras (Rodríguez, 1998: 150)¹². El contraste, entonces, es necesario para provocar esta *sensación* de ausencia de sonido y también para delimitar y observar el desarrollo del mismo silencio con puntos sonoros de referencia. Recordando encarecidamente que la ausencia de sonido es solo eso, una sensación, una ilusión.

La definición de silencio sería entonces la de un fenómeno de doble naturaleza, física y cognitiva, percibido como un contraste y, al mismo tiempo, percibido a través de un contraste con el *continuum* sonoro, y procesado posteriormente como una sensación de relax auditivo, vinculada conceptual y experimentalmente con una sensación de ausencia de sonido, sin que esta experimentación implique realmente la inexistencia de todos los sonidos e incluso la negación o substitución de un sonido en particular (Torras, 2022: 74). Con esta definición, la parte física, es decir el contraste acústico dentro de los umbrales perceptivos humanos, sería lo que se ha distinguido como la señal o el índice, componentes de un signo del silencio de base acústica.

¹¹ El oído, a diferencia de la vista, no se puede anular temporalmente: no podemos *cerrar* los oídos. Al mismo tiempo, nuestro cerebro siempre está atento a las variaciones y novedades sonoras, por un vestigio de nuestro ser más primitivo y su herencia biológica relacionada con nuestro instinto de supervivencia.

¹² Según Rodríguez, el silencio es en realidad un efecto auditivo, es decir, no es ausencia de sonido, sino el efecto que provoca la “sensación de ausencia de sonido” o la sensación de relajación auditiva ante un contraste (una caída de intensidad) de al menos 30 decibelios y con una duración mínima de 3 segundos tanto en la parte *fuerte* como en la *débil* (Rodríguez, 1998: 150-152).

2.2. El signo

Por otro lado, un signo es una entidad compleja. Es condición ontológica del signo que, a través de él, signifiquemos otro elemento: el signo es aquello que nos hace conocer siempre alguna cosa más (Eco, 1988: 11; Tordera, 1978: 100). Peirce (2.228) apunta que “*a sign, or representament, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity*” (1987: 244-245). Por lo tanto, “la semiosis”, afirma Morris, “es una consideración mediada” (Morris, 1994: 28).

En un contexto general, no únicamente lingüístico, para Peirce (1.339) un signo se constituye por un vehículo signico (*sign-vehicle*) o *representamen*, la entidad perceptible que se relaciona con el objeto representado; un objeto, propiamente, lo que determina el *representamen*; y el *interpretante*, la imagen mental o pensamiento sobre el objeto determinado por el vehículo signico (Tordera, 1978: 112). Un cuarto elemento, el intérprete que acoge en su interior el *interpretante* como mente-cerebro humano, es secundario para el propósito filosófico general de este autor (Peirce, 1987: 167). Así, pues, se podría definir el signo como “un instrumento que está dado por una idea que evoca un concepto en función de un acuerdo social, pero que no guarda, necesariamente, con el concepto evocado una relación causal” (Tovar-Viera, 2014: 115). El matiz *necesariamente* permitirá la clasificación de diferentes tipos de signos.

2.3. Categorías y tipologías

Peirce apunta una serie de categorías sobre la experiencia del mundo que después aplicará en la definición de los tipos de signo. Estas categorías son la primera o cualidad, la segunda o referencia a un correlato y la tercera o regulada por una ley. La cualidad (*Firstness*) es “una especie pura o abstracción”, la concepción sobre la realidad más mediata (dependiente de la sustancia) e indispensable para la comparación y establecer “la adecuación o no adecuación entre dos cosas”. Se corresponde en la teoría de los signos con el significado emocional o inmediato del signo (Tordera, 1978: 81-82).

La segunda categoría (*Secondness*) determina lo que “es segundo por referencia a un primero”. Es decir, como conocemos la realidad por comparación, por contraste o semejanza. “La concepción de referencia a un correlato es, por tanto, la segunda concepción”. Se refiere a los hechos reales y, a diferencia de la cualidad que es general, ésta es individual ya que ocurre aquí y ahora. Esta categoría implica “otredad” (Tordera, 1978: 82-83).

Finalmente, la tercera categoría o lo tercero (*Thirdness*) que se basa en una relación inteligible, a través de una ley (léase convención en términos *saussurianos*) que implica mediación (poner en relación algo primero con algo segundo). La ley “consiste en hechos futuros, de generalidad” y hace que esta categoría exista totalmente separada de las cualidades y de los hechos, es decir, sólo existe en la representación (en el pensamiento).

La ley asume que “si ciertos hechos se verifican, entonces probable o necesariamente se verifican ciertos otros hechos” (Tordera, 1978: 84-87).

Al mismo tiempo, basándose en las categorías anteriores, Peirce establece las relaciones triádicas de funcionamiento, basadas en la forma de relacionarse el vehículo sígnico con el objeto y que establece los tipos de icono, índice y símbolo. Un icono (*Icon*), con el vocabulario de Peirce, “es un *representamen* cuya cualidad representativa es una Primeridad (*Firstness*) de él como un Primero” (Peirce, 1987: 262). Es decir, que una cualidad del icono lo convierte en *representamen*. Esta afirmación se puede entender como que el signo actúa como tal por similitud con el objeto representado. O lo que es lo mismo, “consiste en mostrar los rasgos de las cosas” que representa (Tordera, 1978: 128). En la definición de Peirce (2.276), un icono es un signo de un objeto con el que es similar (Peirce, 1987: 262).

Un índice (*Index*) “es un *representamen* cuyo carácter representativo consiste en ser segundo individual” (*Secondness*). Peirce (2.283) establece una conexión o continuidad entre vehículo sígnico y objeto que puede ser existencial, es decir de relación física o natural en el mundo real¹³, o que puede ser referencial, con una asociación lingüística o no natural (Peirce, 1987: 265).

Y finalmente (2.292), un símbolo (*Symbol*) “es un *representamen* cuyo carácter representativo consiste precisamente en que es una regla (ley, *terceridad* o *Thirdness*) que determina a su *interpretante*” (Peirce, 1987: 270). Por lo tanto, es una asociación de ideas generales (ley, es decir, una convención en términos de Saussure), una asociación mental o un hábito, la que posibilita que ese *representamen* se interprete como referido a dicho objeto (Peirce, 1987: 266 y 276).

Según Marco, el silencio puede ser plenamente calificado como signo y, por lo tanto, funcionar dentro de cualquier sistema semiológico. De acuerdo con esta autora, el silencio “puede evocar o representar otra cosa; el silencio mantiene una relación convencional con el objeto” —en sentido amplio— “al que sustituye; el silencio siempre significa alguna cosa, y el silencio dispone de una praxis” para su interpretación (Marco, 2001: 195-196). Todos estos elementos justificarían el carácter sígnico del silencio, no sin matices y singularidades, los cuales son precisamente objeto de este artículo y alguno de los cuales también destaca esta investigadora.

Además, Marco añade otros puntos inspirados en la *Introducción a la semiótica* de Casetti (1980) que determinan que, parafraseando al autor italiano, el silencio es objeto de uso común para todos los integrantes de un sistema cultural; que el silencio es concebido como una unidad que adquiere sentido en el “sistema integrador de la comunicación”, respecto a otros códigos o materias expresivas; que el silencio es la unidad “más pequeña” y desempeña una función expresiva; que el silencio es un signo dado constituido por significante y significado y la relación existente entre ellos; que el uso del silencio también cultiva la connotación y la metáfora; y, finalmente, que el

¹³ Y coincidiría con la idea de Baylon y Mignot de un elemento sin emisión voluntaria o intencionada.

silencio “se realiza y actualiza como signo, siempre y cuando haya una *inteligencia*, o dos [podríamos añadir, *humanas*], en caso de ser interpretado como signo de lenguaje, que perciba la relación existente entre el silencio y aquello a lo que apunta, representa o sustituye” (Marco, 2001: 199-200).

Como resumen de este apartado podemos destacar que el silencio es una sensación psicoacústica de relajamiento auditivo producido por unos parámetros específicos en su señal perceptible o forma sonora. El signo sería entonces la interpretación de esta señal por parte de una mente humana, por lo que varios autores fácilmente posibilitan que el silencio acústico directamente sea usado como signo.

3. PRIMERAS DIFICULTADES Y OBSTÁCULOS: MALENTENDIDOS SOBRE EL SILENCIO

Los primeros problemas epistemológicos para la caracterización del silencio como signo aparecen ya en la amplia diseminación de ideas equivocadas o concepciones erróneas sobre el silencio como fenómeno, algunas insinuadas ya anteriormente.

Una desviación habitual para abordar el silencio como signo es circunscribirlo únicamente dentro del ámbito lingüístico o de la comunicación. Esta inercia epistemológica puede entenderse por la fuerte influencia del estudio de los signos en estos campos, así como, igualmente, en el estudio del silencio como fenómeno. Por lo tanto, si como máximo se ha llegado a caracterizar el silencio como signo no verbal o paralingüístico, esta clasificación se ha utilizado mayoritariamente para justificar su análisis dentro de la comunicación o la lingüística (Ephratt, 2011: 1).

Aun así, el silencio como fenómeno informativo —es decir, que aporta información y, por lo tanto, significado (Torras, 2015; Méndez, 2016: 171)— no es ni mucho menos exclusivo de un acto de comunicación, lingüístico o no, aunque evidentemente puede formar parte de uno. Como la interpretación de un elemento como signo depende de una sola mente humana, sin el requisito de que otro ser humano emita el índice inicial, el silencio puede interpretarse como signo en un entorno originalmente no humano (Ephratt, 2016: 45; Saville-Troike, 1985: 4; Rodríguez, 2021: 17). Por ejemplo, un silencio repentino en un bosque; un silencio producto de un proceso mecánico o informático o el silencio producido por un animal como reacción a nuestra presencia. Todos estos ejemplos podrían ser interpretados como signos de algún otro objeto/situación y, por lo tanto, aportarían un sentido. El silencio es, por consiguiente, un fenómeno ampliamente transversal y universal¹⁴ mucho más allá de la lingüística y la comunicación¹⁵. El silencio es consustancial al universo.

¹⁴ Mayorga (2019: 14 y 18) vincula el silencio con otros fenómeno o materias tan universales y transversales como el tiempo o las matemáticas, en unas circunstancias determinadas.

¹⁵ Aunque, si el intérprete no es humano, los parámetros psicoacústicos que definen el silencio, evidentemente, serán diferentes.

Ciertamente, bajo esta premisa, también entraría en la investigación de este artículo el silencio *estructural* —en otros trabajos cualificados como *ambiental* o *stillness*— que se pudiera sentir en el medio de una extensa pradera, una cueva profunda o un tranquilo y sosegado monasterio. Estos fenómenos son claramente índices, que aportan información (en la cueva no hay nadie, ningún animal voluminoso ni tampoco goteo de ningún tipo) y hasta significación (al avanzar en la pradera se silencian los grillos: nos han detectado y están alerta; somos una amenaza), pero no son expresiones humanas, aunque sí interpretables por los humanos, como hemos visto. De estos ejemplos se extrae la idea de que, de hecho, una dificultad más es la misma diversidad de opciones y situaciones de silencio que se pueden vincular como signo y, sobre todo, la disparidad de las características de estas situaciones. La amplia transversalidad del silencio dificulta su definición como signo con una tipología y relación con la realidad concreta. Y de aquí la tendencia a segmentarlo y diferenciar sus modalidades para su análisis.

Otro malentendido habitual es relacionar el silencio con la nada, en diferentes variaciones como el vacío, la ausencia, la interrupción, etc. (Bilmes, 1994: 73; Terrón, 2021: 43). Sin entrar en la calibración filosófica del concepto de *nada*, el silencio no puede calificarse con esta categoría ontológica, como mínimo, por dos razones: porque siempre es alguna cosa —tanto física y cognitiva, como significativamente— y, en segundo lugar, porque siempre puede percibirse y detectarse como alguna cosa, lo que sería una condición de la primera y causa de la misma para una mente racional humana¹⁶. Como se expuso anteriormente, físicamente el silencio es contraste y, por lo tanto, es una disposición concreta y definible (repetible e identificable) de parámetros acústicos: existen unos valores específicos determinados para que se dé la condición física del silencio como sensación (Rodríguez, 1998: 150-152). Por lo tanto, sí existe una *forma* sonora apreciable y configurable.

Además, dentro de esta visión técnica psicoacústica también existen otros elementos, identificables y perceptibles, ya que, como demostró John Cage con su célebre obra 4' 33'', el silencio está *lleno* de variaciones y sonidos (Pardo, 1999: 13); otra cosa diferente es que estas variaciones y sonidos no sean fijos, estables o catalogables ya que cambian o se modifican en cada nueva aparición del silencio. Pero, como afirma Pardo, “el silencio es audible” (1999: 13). El silencio es contraste y sin “alguna cosa con que contrastarlo”, no existe. Por consiguiente, el silencio es y es con unas características precisas y contiene otros elementos que son y que son diferenciables.

La segunda parte de esta argumentación sobre la *existencia* del silencio es lógica. Lo percibimos, notamos directamente su existencia¹⁷. Por lo tanto, forma parte de diversos procesos o fenómenos. El silencio puede formar parte de la expresión y de la

¹⁶ Según Terrón (2021: 43), el silencio es más una “construcción de lo que ‘allí podría haber’” en referencia a la *nada*. En esta idea coincide también Rodríguez, 2021.

¹⁷ Hay fenómenos que *son*, pero no los percibimos directamente, es decir, se puede probar su existencia mediante la ciencia, pero cotidianamente y en condiciones normales —sin ayuda técnica— no los detectamos: infrasonidos, rayos ultravioletas y, en general, cualquier emisión o exposición fuera de los umbrales de percepción humanos.

comunicación¹⁸, no únicamente humanas (Saville-Troike, 1985: 4; Méndez, 2016: 170). Por lo tanto, es una opción más, es una variable más con un significado diferente a las otras. Todo lo que notamos exteriormente, existe, sin entrar a dilucidar qué es, cómo es y qué implica su existencia.

El silencio, por consiguiente, no sería una ausencia de forma sonora, sino una forma sonora en sí basada o fundamentada en un contraste acústico, es decir, que muestra una bajada de decibelios perceptible. Tampoco no sería una ausencia de materia acústica, sino, como mucho, una ausencia de una determinada fuente sonora, pero con la persistencia inevitable —ineludible— de otras (Rodríguez, 2021). En ningún caso, el silencio no sería nunca una ausencia de toda la materia acústica (silencio absoluto)¹⁹.

Al focalizar la semiosis en el silencio forzamos a entender este como la figura a interpretar, y no como el fondo (Ephratt, 2016: 51-52; Mateu, 2021: 29). Entender un espacio o configuración altamente variable y transparente como una figura en el conjunto del mensaje es dificultoso y, por esta razón, históricamente se ha tardado en reconocer la capacidad significativa del silencio, así como su entidad sónica.

3.1. Valor negativo, valor positivo

Otra concepción errónea muy frecuente es considerar el silencio como un valor o un significado negativo (Scollon, 1985; Bilmes, 1994; Jaworski, 1993; Ephratt, 2016; Frisón, 2021; Mateu, 2021). Esta idea se deriva obviamente de la vinculación anterior del silencio con el vacío o la nada, aunque también es discutible que estos dos conceptos sean negativos *per se*. Es clásica la relación que Ron Scollon establece entre el silencio y la percepción de un “error de funcionamiento” de una maquinaria, por ejemplo, la maquinaria fonadora o la cognitiva humana, con matices y ecos de una sociedad industrial (Scollon, 1985: 25). Pero como materia expresiva que responde a una voluntad comunicativa, el silencio transmite un mensaje, como mínimo, tan predeterminado y si un caso tan negativo (o tan positivo) como lo hacen los otros códigos y elementos de la comunicación. El silencio no es ausencia, sino presencia activa (Dauenhauer, 1980: 4). El silencio, cuando es humano, es objeto de elección.

Sin embargo, a menudo se confunde el hecho de *no emitir sonido verbal* con la intención de *no querer decir nada* y, aún más, con la voluntad de *negar* o *decir algo en negativo*. Esta expresión negativa a través del silencio es posible, por supuesto. Pero también, en la misma medida, la positiva. Diversos autores destacan en sus investigaciones que el silencio —voluntario, consciente y premeditado— está relacionado con un mensaje de cortesía, respeto o atención y, por lo tanto, positivo (Basso, 1979;

¹⁸ “El silencio es expresión porque es la externalización de un pensamiento o de una sensación bajo una forma sensible. La voluntariedad de su emisión refuerza la idea del silencio como expresión [...] El silencio es comunicación porque forma parte del mensaje comunicativo y, hasta cuando no se quiere decir nada, con un silencio, se comunica” (Torras, 2015: 35).

¹⁹ Aquí discrepamos de la investigadora Michal Ephratt que sí entiende el silencio, aunque desde una perspectiva lingüística, como ausencia absoluta de sonidos (Ephratt, 2018: 6).

Scollon y Scollon, 1979, 1981; Dauenhauer, 1980). El sistema cultural como marco de interpretación es crucial e indispensable. Curiosamente, fuera del ámbito comunicativo, el silencio también se vincula habitualmente a valores positivos como la paz, la tranquilidad (Beltran, 1984: 46), la apertura mental y la iluminación (Román, 2012: 53) o la elevación espiritual (Corbin, 2019: 71). El silencio es también, claramente, una opción de expresión positiva, eso sí, a través de una materia, forma sonora o configuración extremadamente diferente.

Al relacionarlo equivocadamente con la nada o la obstrucción se dificulta esta concepción positiva. El condicionamiento del signo del silencio con un valor únicamente negativo afecta a la naturaleza del mismo signo, distorsionando su conexión triádica con un *interpretante* estigmatizado.

Una consideración final, también errónea, asociada al silencio y consecuencia lógicamente lineal de las tres anteriores (el silencio es solo lingüístico; el silencio es nada; el silencio es negativo) es la de pensar el silencio como un elemento antagónico o contrario a la palabra o a la expresión sonora, en general (Ephratt, 2016: 43; Kurzon 1998: 15; Jaworski 1993: 26). La oposición palabra/silencio ha sido una de las dicotomías —falsas, por cierto— más utilizadas. Pero las últimas investigaciones han presentado el silencio como un elemento interdependiente con la expresión verbal, de forma que si bien el silencio necesita el sonido —en este caso, verbal— para entenderse e interpretarse, la palabra también requiere el silencio para los mismos propósitos (Saville-Troike, 1985: 3; Terrón, 2021: 43; Mayorga, 2019: 20). Rosa Mateu, partiendo de que las palabras y el silencio no son entidades incompatibles, pero tampoco comparables, considera que son necesarios recíprocamente (Mateu, 2021: 28).

En este sentido, Marco define la palabra y el silencio como dos elementos “intradependientes” ya que forman “una dualidad formada por dos elementos que no se niegan, ni tan siquiera se oponen entre sí, sino que, contrariamente a lo que cabría esperar, se hallan ‘interpenetrados’ el uno del otro” (Marco, 2001: 61). Esta *intradependencia* se puede extrapolar al sonido con la idea de contraste como materia base del silencio: el sonido (o la palabra) no existe sin el silencio y el silencio no existe sin el sonido, como se mencionó anteriormente. Más que como oposición o contrariedad, debe entenderse el silencio como cooperación, consustancialidad o continuidad en la expresión o expresividad. Juan Mayorga, en su discurso de presentación en la Real Academia Española, apunta que “el silencio, frontera, sombra y ceniza de la palabra, también es su soporte” (Mayorga, 2019: 16). O como afirma el filósofo Michele Federico Sciacca (1961: 96): “el lenguaje no es sólo palabras habladas, pictóricas, musicales, etc.: es palabra y silencio juntos. No hay palabra sin silencio: el silencio está en el interior de cada palabra”.

Sin duda, la *intradependencia* del silencio con el sonido afecta a su definición como signo ya que su objeto, su significado, y su *representamen* no pueden concebirse sin tener en cuenta el entorno. Esta *extensión* sónica del silencio hacia el contexto y el entorno es

característica y condicionante del tipo de signo y su efecto, también en un plano analítico²⁰.

En resumen, los errores habituales en la concepción del silencio se pueden clasificar o sintetizar tan solo en dos tipos: visión lingüístico-céntrica y visión negativa, la cual se deriva también del *verbocentrismo*. Estos dos sesgos epistemológicos dificultan y distorsionan la concepción del silencio como signo al reducirlo únicamente a un fenómeno del habla (humano, comunicativo) y al condenarlo eterna e incondicionalmente como sustituto de alguna cosa desplazada y no presente. El silencio como fenómeno tiene un espectro de posibilidades sónicas mucho más complejo y amplio.

4. ¿SILENCIO? ¿QUÉ SILENCIO?

La dificultad más grande para la caracterización del silencio como signo es la misma complejidad y amplitud del fenómeno que justamente apuntábamos unas líneas arriba. Es decir, el mismo *representamen*, en términos de Peirce, no tiene un modelo único debido, principalmente, a que el objeto en sí también es muy diverso ¿A qué señal nos referimos cuando hablamos del signo *silencio*?

Para disertar sobre el signo del silencio previamente se debe acotar a qué señal perceptible nos referimos: ¿es la combinación de fonemas o grafías, es decir, la palabra verbal o escrita? ¿Es el fenómeno psicoperceptivo, es decir, la forma sonora? ¿Es la versión emitida voluntariamente, es decir, desde una mente con consciencia e intención o es simplemente la combinación acústica de parámetros, independientemente de si tiene un emisor concreto? ¿Es una expresión únicamente comunicativa o cualquier forma sonora coincidente? Es decir, antes de entrar a valorar su sentido, será necesario decidir qué se escoge como significante o *representamen*.

Esta amplitud ontológica del silencio (que no deja de ser también amplitud interpretativa) impide una caracterización sónica directa y clara. Como elemento transversal y existente en consustancialidad al universo, su concreción es dificultosa²¹. En comparación, por ejemplo, hablar del signo de la palabra (o de una palabra), aunque también incluya un infinito y extremadamente variado abanico de posibilidades concretas, nos permite alcanzar un consenso sobre sus características sónicas generales como elemento humano, comunicativo y por lo tanto mayoritariamente intencional, y simbólico, con relación a un vínculo convencional —mayoritariamente— con su referente.

²⁰ Por ejemplo, aunque todavía no hayamos entrado en la valoración y clasificación de significados del signo del silencio, la intradependencia y la interpenetración entre sonido y silencio obstruyen su análisis y clasificación en instrumentos como, por ejemplo, el cuadrado semiótico de Greimas (Greimas y Rastier, 1968). Esta herramienta analítica se basa precisamente en la oposición y en la ordenación de significados mediante la negación de la negación de un término (Hébert, 2020: 40), en nuestro caso, el silencio. Pero la transversalidad y consustancialidad entre sonido y silencio confunde y distorsiona esta oposición y negación, ya que, como se ha dicho antes, no son exactamente contrarios.

²¹ Mayorga (2019: 18) lo expresa destacando que “silencio nombra una idea antes que un fenómeno”.

En el caso de una fotografía también acordaremos que es una representación icónica, por semejanza con su objeto representado, de realización humana, artificial y mediada (con una máquina especial para su elaboración), voluntaria mayoritariamente por su naturaleza, y que implica planificación (o consciencia, ya que requiere un proceso y unos materiales específicos). Pero este tipo de descripciones generales, por muy imprecisas que sean, no es posible realizarlas para el silencio con absoluta precisión. Cada momento tiene su silencio.

	Silencio (psicoacústico)	Un color	Angulación de una fotografía	La entonación
Ámbito de existencia	Humano y no humano	Humano y no humano	Humano	Humano y no humano (animal)
Forma esquemática reproducible	Sí, forma sonora y parámetros	Sí, longitudes de onda de la luz en el umbral humano	Sí, disposición de la cámara respecto la escena fotografiada	Sí, curva melódica estándar
Percepción del Representamen	Sí, pero no aisladamente. Dependiente del contexto de recepción (aquí y ahora).	Sí, como cualidad (<i>Firtsness</i>), pero siempre en elementos materiales	Sí, pero nunca aisladamente. Dependiente de la acción creativa, pero no del contexto de recepción.	Nunca aisladamente. Dependiente de la emisión de expresión oral o acústica (o simulación).
Tipo de emisión o existencia	Intencionada, no intencionada y expresividad	Intencionada, no intencionada y expresividad	Intencionada y no intencionada	Intencionada y no intencionada e instintiva
Interpretante	Depende del momento y del contexto de recepción.	Depende del momento y del contexto, pero queda <i>disuelto</i> en su portador	Depende del estilo, encuadre y tema (momento y contexto pasado).	Depende de la lengua (normas) y la cultura donde se emite y se interpreta o instinto (animales)
Objeto	Referencia en un momento y contexto concreto. No generalizable.	Referencia a una cualidad generalizable.	Referencia en un estilo, encuadre y tema concretos. Más independiente del momento de recepción.	Inseparable de la expresión acústica para un <i>objeto</i> concreto. Se puede prever un <i>objeto</i> general.
Sentido general	No, particular	Sí, cultural	Sí, código	Sí, código

Tabla 1. Comparación del signo del silencio con signos de otros fenómenos transversales

En este sentido, desde la perspectiva de su transversalidad y multivariantes, el silencio se asemeja más a un pensamiento o idea abstracta, a un modelo de sensación o a una cualidad o propiedad aplicable al mundo, y no tanto a un objeto o un sustantivo que

identifica un elemento (Ephratt, 2018: 239). Esta primera aproximación desde la generalidad del silencio sería similar a la cualidad que describe Peirce al definir la *Primeridad* (*Firstness*) (Vainiomäki, 2004: 356): “cualidades del sentir”, es decir, “simplemente una posibilidad peculiar positiva, al margen de cualquier otra cosa” (Peirce, 1987: 110-111). La indicación del silencio haría referencia en una primera instancia a esta situación o *modo de forma de estar* que sería la calma o relajación del oído o con un cierto nivel bajo de intensidad acústica (Castilla del Pino, 1992: 80-81). Así, la emisión de un silencio en una situación de terror, más que el *miedo* mismo indicaría *estoy asustado / con miedo* o *reacciono aquí y ahora con miedo*, a modo de calificativo de la manera, ya que para el silencio la situación, el momento y el contexto son partes indivisibles de su fenómeno y de su significado.

El silencio podría ser comparable con un color, con la disposición esquemática de una entonación estándar de una frase en el habla o con la angulación tipificada en la toma de una fotografía. No es el qué, sino el cómo: una acción o una conducta (Fierro, 1992: 61-62). Añadiendo que el silencio tiene siempre una preferencia por lo efímero, fugaz y, por supuesto, auditivo (Ramírez, 1992: 20). Un *cómo* que en sí ya es extremadamente diverso en sus modalidades y que además se concreta o materializa en infinitud de posibilidades (Méndez, 2016: 169). En este sentido, Marco apunta que el silencio es como “un objeto poliédrico de mil caras espejantes” (Marco, 2001: 63). Esta tendencia adaptativa del silencio se ha presentado por diversos autores como una *extradependencia* del contexto en el cual se interpreta como signo (Castilla del Pino, 1992: 85-86; Méndez y Camargo, 2015: 23; Saville-Troike, 1985: 11). El silencio es el *cómo* según un contexto determinado. Y el signo del silencio, su representación, también dependerá extremadamente del momento y del contexto.

Aun así, el color, la entonación y la angulación tienen elementos caracterizadores permanentes constituyentes de su identidad. ¿Podemos pensar en un silencio de forma descontextualizada? ¿Se pueden definir las características de esta cualidad sin un contexto específico? Coincidiendo con un color, la angulación de una fotografía o la curva de entonación, el silencio como signo puede tener unos rasgos muy generales (ver Tabla 1.). En cambio, a diferencia de una palabra o una fotografía, el silencio no puede extrapolar sus características generales a un signo específico para un caso concreto: no tiene normas o partes aplicables o combinables (Ephratt, 2016: 45). Por esta razón, en un ámbito lingüístico, se define como un signo no verbal o paralingüístico en los límites del significado (Méndez, 2016: 171 y 174). Tampoco no dispone de un código sistematizado, a diferencia de la fotografía, donde se definen diferentes tipos y sentidos, así como combinaciones, en su angulación. Por lo tanto, el fenómeno y por consiguiente el signo del silencio es irrepetible y *extravariante* en una dimensión concreta²². Como depende extremadamente de los sonidos de su entorno —contraste—, nunca se podrá repetir

²² A diferencia de la interpretación de Méndez, con su cita de Conde y Macías, que considera que la forma siempre es la misma, pero con significado cambiante (Conde y Macías, 1978: 66; Méndez, 2016: 173 -174).

exactamente un mismo silencio. Pero, por otro lado, como se ha apuntado, solo es definible en una dimensión signica general.

4.1. Interpretar o hablar del silencio

Una de las grandes confusiones en la caracterización del signo del silencio está en analizar el fenómeno psicoacústico, el silencio que captamos por el oído y procesamos cognitivamente, como acota ya de entrada este artículo o, en su lugar, interpretar un símbolo convencional que hace referencia a este fenómeno psicoacústico indirectamente, es decir, la palabra (aunque podría ser una imagen). Analizar el silencio en la literatura o el lenguaje escrito no tiene nada que ver con el signo del silencio como fenómeno psicoacústico, como *vehículo de sonido*, sino que analiza las interpretaciones y connotaciones del signo lingüístico y por tanto simbólico que representa directamente —con la grafía *silencio* en español— o indirectamente mediante otras fórmulas y figuras este fenómeno. Y, a menudo, representando la ausencia o el vacío, como metáfora, no directamente el fenómeno del silencio. Con la palabra *silencio* no *sentimos* el silencio. Con la palabra o las metáforas sobre el silencio, no procesamos cognitivamente la *sensación de silencio* producida por la forma sonora del fenómeno. No es silencio, sino que es *hablar* del silencio²³.

Asumiendo la palabra como señal o *representamen* del signo del silencio, el estudio se alejaría de la percepción y sensación psicoacústica y se introduciría en el campo del imaginario cultural cultivado con referencia a una entidad abstracta y mítica, como afirma Ramírez, “con connotaciones metafísicas y existenciales, viniendo a ser una metáfora de lo inefable o inexpresable (Ramírez, 1992: 23). En cambio, el silencio como percepción acústica sería lo que el mismo Ramírez cualifica como “hechos”, como realidad empírica observable, la cual afirma el autor, es siempre plural (Ramírez, 1992: 21). Esta pluralidad conecta con la afirmación de una amplia transversalidad y con una variedad ingente de objetos (Méndez, 2016: 171).

Consiguientemente, para analizar el signo del silencio tal y como hemos descrito y presentado el fenómeno en este trabajo, el objeto al cual remite el *representamen* deberá producir una experimentación psicoacústica directa de la *sensación de silencio*. En caso contrario, el signo no es del silencio, sino de una representación o metáfora suya, la cual puede utilizar otros canales sensoriales y no ser necesariamente acústica.

La situación se complica aún un poco más si, como se ha expuesto anteriormente, en realidad no es un fenómeno únicamente acústico, sino que tan solo se podría hablar de una *sensación de silencio* y, por lo tanto, de una reacción cognitiva emocional. ¿Estamos hablando de un signo *intrínseco* personal? Todos los signos tienen esta doble dimensión físico-cognitiva (los percibimos e interpretamos), pero en el caso particular del silencio

²³ Véase la clasificación de Terrón para fotografías que, sin serlo, aluden al silencio, extensible a otros *representámenes* como las palabras (Terrón, 2021: 55-56). La relación y repaso que presenta Mayorga (2019) sería un claro ejemplo de *hablar* del silencio.

esta división es *ontológica*, es decir, es indispensable para su existencia y constituyente de su entidad (Taípe, 2016: 108). Si se percibe una variación de intensidad, pero esta no provoca sensación de relajación auditiva, entonces, no es silencio. Es una pausa o es un contraste u otra cosa, pero no se interpreta como silencio (Ephratt, 2016: 46). Entonces, ¿el silencio es un signo basado únicamente en una sensación y reacción cognitiva?

4.2. Contemplar los orígenes

Así pues, lo primero que se deberá realizar, por lo tanto, es una acotación de *qué silencio* escogemos para definir su naturaleza *signica*. Esta decisión es totalmente subjetiva y vinculada al propósito del estudio o investigación que se realice. Ya se comentó que investigadores de la comunicación y la lengua tienden a limitar el silencio únicamente al habla humana (Marco, 2001: 198; Méndez, 2013: 69 y 74). Pero, por ejemplo, un estudio astrofísico puede acotar el silencio a la recepción de ondas acústicas perceptibles provenientes del espacio exterior o, sin ir tan lejos, un estudio biológico puede atender el silencio *ambiental* de un ecosistema específico a lo largo de un periodo (¿tarde-noche?) también determinado. O una investigación psicológica puede tener interés en el silencio —como signo— en el transcurso de una actividad de meditación, la cual no sería ortodoxamente un acto de comunicación. Todos son signos y todos son válidos e incluso divergentes.

Aunque con las reservas expuestas, partiendo de la afirmación que se ha ido reiterando del silencio únicamente como señal acústica perceptible, quizás la primera gran división esté en el origen —la aparición o la producción del contraste— de esa misma señal. Así, siguiendo la división que establecen Baylon y Mignot, la primera selección a realizar sería si el silencio que se quiere caracterizar como signo es intencionado o no intencionado (Méndez, 2016: 172-173; Ephratt, 2018: 241) y, en segundo lugar, si su emisor es humano o no humano (teniendo en cuenta que, para ser signo, su intérprete como mínimo sí que debe ser humano). Uno de los rasgos más diferenciadores del silencio con la palabra o la fotografía, por ejemplo, es que el silencio puede ser no humano y no intencional, cuando la palabra o la fotografía son únicamente humanas y planificadas, es decir, intencionadas.

La diferenciación entre intencionado y no intencionado y humano y no humano se basa en elementos a priori no pertenecientes a la triada *signica* (*representamen*, objeto, *interpretante*), sino más bien vinculados al origen o a la generación del *representamen*, a su modalidad de emisión/aparición o a la categoría existencial del objeto —y, por lo tanto, elementos previos a ellos—. No obstante, estos calificativos permiten crear una categoría intermedia diferenciadora y transversal al plano de los hechos concretos y cotidianos como silencio y ayuda a delimitarlos. Una categoría que ya distingue semióticamente ya que, como se ha apuntado anteriormente, no es aplicable en su diversidad y totalidad a la palabra u otros signos lingüísticos.

La división que menos encaja con el planteamiento tradicional sobre el signo del silencio es la combinación *intencional no humano* o bien la de *no intencional no humano*.

Es decir, como común denominador, es relativamente extraño e indeterminado todo silencio proveniente de un ente no humano, lo que confirma la inercia y fuerza antropocéntrica de la semiótica (Petrilli, 2015: 75). Sin embargo, autores como Thomas Sebeok ya extendieron la teoría de los signos hacia lo no humano e incluso lo no orgánico (Petrilli, 2015: 77), por lo tanto, la concepción de la expresividad de la naturaleza como signo, es coherente y posible (Ephratt, 2018: 240-241). La cuestión es, ¿cómo reunimos en una misma clasificación signica un silencio humano de respuesta a una pregunta tensa y el silencio estructural, ambiental, de una cueva, por ejemplo?²⁴

	Intencional (señal)	No intencional (índice)
Humano	Expresión deliberada para comunicar con la forma sonora del silencio. Puede estar o no (no es requisito) en un proceso de comunicación (dirigido a otro). Puede ser o no un signo lingüístico (con normas de la lengua).	Forma sonora del silencio producida involuntariamente, por imposibilidad (mutismo), por coacción (censura), por falta de otros recursos comunicativos (duda) o simplemente por <i>expresividad</i> del ser humano.
No humano	Robots e inteligencia artificial. Dios / Seres extraterrestres.	Estructural de la naturaleza y el mundo físico. <i>Stillness</i> . Expresiones no voluntarias o programadas de seres no humanos o robots. <i>Expresividad</i> de las cosas y seres no humanos.
	Producido por animales (instinto y supervivencia)	

Tabla 2. Modalidades del silencio como fenómeno psicoacústico

La gran variedad de *representámenes* potenciales del silencio, de muy diversa índole, determina que los rasgos comunes del signo del silencio son casi únicamente los rasgos comunes del fenómeno en su inmensa amplitud. Las características ontológicas o definitorias del mismo silencio serán pues las que insinúen cómo es el signo. Así, se podría esbozar un signo de naturaleza acústica; delimitado, constituido y diferenciado por contraste o variación de intensidad; inseparable de su contexto inmediato de emisión, pero con matices icónicos y simbólicos; con una indispensable interpretación o reacción cognitiva en forma de sensación y emoción; de existencia única, singular e irrepetible para cada acción o emisión. Estas podrían ser las características generales que más se puedan precisar en el signo del silencio. Este esbozo general del signo se deberá concretar caso a caso, con importantes matices y variaciones para cada observación del signo.

²⁴ La pregunta, siguiendo el tono del artículo, se refiere a características ontológicas y perceptivas del signo. Rasgos generales. No obstante, una vez se entre en el plano de la interpretación, la aplicación de la teoría de los campos semánticos, por ejemplo, podría permitir más flexibilidad y permeabilidad en la concreción de una función y significado de un silencio específico y la agrupación de signos dispares en su forma y origen (Corrales, 1991: 82 y 87).

Las categorías establecidas por Peirce sobre la relación del *representamen* con su objeto (índice, icono y símbolo) en teoría podrían ayudar en la concreción del amplio fenómeno del silencio y su signo. Diferentes modalidades podrían tener una relación con una tipología de signo. Un silencio lingüístico (*intencional humano*) es un símbolo, un significante verbal (Ephratt, 2016: 62; Ephratt, 2018: 3); un silencio *no intencional humano*, paralingüístico o expresivo, o un *intencional no humano* (de animales, por ejemplo), puede ser índice o icono (Ephratt, 2016: 46 y 59; Ephratt, 2018: 242); un silencio *no intencional y no humano* sería un índice, más por la primera característica que por la segunda. El problema, nuevamente, es que un silencio puede ser las tres categorías casi simultáneamente, como se apuntaba en el párrafo anterior. Todo silencio tiene *una parte* de índice, una de icono y un aspecto simbólico en su signo. Por consiguiente, la delimitación de tipologías de signo tampoco no es concluyente. Lo cual deja preguntarse en futuras investigaciones si el silencio no respondería mejor a una nueva categoría sígnica. Como apunta Ephratt (2018: 2), y como se ha ido mostrando en esta investigación, el silencio es difícil de definir, pero fácil de reconocer.

5. CONCLUSIONES

La identificación y definición del signo del silencio sufre diversos malentendidos que las dificultan y entorpecen. De entrada, la circunscripción del fenómeno del silencio a un ámbito lingüístico o comunicativo, restringiendo la valoración de otras muchas posibilidades sígnicas.

Igualmente, la identificación del silencio, y por consiguiente su signo, con la ausencia, la nada o el vacío, entre otras connotaciones. El silencio es y se percibe, por lo que ni física, ni cognitiva, ni conceptualmente es pertinente vincularlo con la nada.

De esta última interpretación se deriva, también, la concepción del silencio como un valor negativo, de error o de negación, aspecto que estigmatiza y limita la aproximación a su signo y rol semiótico. De hecho, el silencio no es más negativo que lo que puede ser una palabra, la cual excluye otras.

Finalmente, en cuanto a malinterpretaciones, el silencio, por todos los malentendidos anteriores, se concibe como un elemento opuesto al sonido o a la palabra, cuando en su naturaleza es necesaria una *intradependencia*, una íntima *interpenetración*, entre el silencio y cualquier expresión sonora. El sonido y el silencio no pueden existir el uno sin el otro.

Aparte de los obstáculos de aproximación, que se pueden resumir en una visión *lingüístico-céntrica negativa*, la misma transversalidad del fenómeno del silencio, con una gran diversidad de objetos y *representámenes*, y su consustancialidad con el universo dificultan enormemente la definición de rasgos generales del signo del silencio.

Esta diversidad y transversalidad debe acotarse para hacer la descripción más operativa. De entrada, en esta investigación se ha optado por la línea psicoacústica, manteniendo el silencio y su signo como un fenómeno audible, un *vehículo de sonido*.

Se deduce que de su disposición y naturaleza el silencio está más cercano a una cualidad o un modo de actuar/estar. En este sentido, es comparable en algunos aspectos con un color, una angulación o una curva de entonación, elementos que matizan un *qué*. Sin embargo, la *extradependencia* del contexto del silencio no permite concreciones desde una aproximación abstracta y general. El signo del silencio es irrepetible y *extravariante* en una dimensión concreta, es decir, en *los hechos*.

Hay pues unas características muy generales compartidas por el signo del silencio, que no son resolutorias por vagas. De esta manera, cada caso-hecho depende casi de su propio signo ya que este forma parte y se forma con el contexto. Un estadio intermedio de diferentes categorías que pueden depender de valores como la intención, el tipo de emisor (humano o no), pueden ser útiles para delimitar más las características del signo del silencio. La posibilidad de ser *no intencionado* y *no humano* puede ser uno de los rasgos más diferenciadores del signo del silencio respecto a otros signos con los que el silencio interactúa y comparte interpretación.

Por consiguiente, se puede afirmar que el silencio puede definirse en unas características generales muy amplias y no puede concretarse su constitución con tanto detalle como otros signos. El silencio tiene muchos casos u objetos variados a representar que comparten solo características de configuración, no de significado ni de contexto. Incluso no se puede generalizar su fuente y origen.

Todos estos interrogantes y dificultades sobre la concepción del silencio como signo surgen aun antes de instigar en la tipología de signo y en su composición triádica. Son reflexiones previas. Teniéndolas en cuenta se puede facilitar el siguiente paso que sería identificar los componentes y la naturaleza sémica del silencio y, posteriormente, realizar análisis sobre su sentido y significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- BASSO, K. (1979). "To give up on words: Silence in the Western Apache culture". *South-Western Journal of Anthropology* 26.3, 213-230.
- BAYLON, C. y MIGNOT, X. (1994). *La comunicación*. Madrid: Cátedra.
- BELTRAN, R. (1984). *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- BILMES, J. (1994). "Constituting silence: Life in the world of total meaning". *Semiotica* 98.1/2, 73-87.
- BRUNEAU, T. J. et ACHAZ, F. (1973). "Le silence dans la communication". *Communication et langages* 20, 5-14.
- CASETTI, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1992). "El silencio en el proceso comunicacional". En *El Silencio*, C. Castilla del Pino (comp.), 79-97. Madrid: Alianza Editorial.

- CHAFE, W. (1994). *Discourse, Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: Chigago University Press.
- CHION, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- CONDE, A. y MACÍAS LÓPEZ, B. M. (1978). "Esbozo sobre la naturaleza del silencio-signo". *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 1, 55-77.
- CORBIN, A. (2019). *Història del silenci. Del Renaixement als nostres dies*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- CORRALES, C. (1991). "El estudio de los campos semánticos". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 10, 79-93.
- DAUENHAUER, B. P. (1980). *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, U. (1988). *Semiòtica i filosofia del llenguatge*. Barcelona: Laia / L'Entrellat.
- EPHRATT, M. (2008). "The functions of silence". *Journal of Pragmatics* 40, 1909-1938.
- ____ (2011). "Linguistic, paralinguistic and extralinguistic speech and silence". *Journal of Pragmatics* 43, 2286-2307.
- ____ (2016). "Verbal Silence as Figure: Its Contribution to Linguistic Theory". *Poznań Studies in Contemporary Linguistics* 52.1, 43-76.
- ____ (2018). "Iconic silence: A semiotic paradox or a semiotic paragon?". *Semiotica* 221, 239-259.
- FIERRO, A. (1992). "La conducta del silencio". En *El Silencio*, C. Castilla del Pino (comp.), 47-78. Madrid: Alianza Editorial.
- FRISÓN, C. (2021). "Cuatro pasos hacia las palabras del silencio en el cine". *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 4, 65-81.
- GREIMAS, A. J. & RASTIER, F. (1968). "The Interaction of Semiotic Constraints". *Yale French Studies* 41, 86-105.
- HÉBERT, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics. Tools for Text and Image Analysis*. New York: Routledge.
- JAWORSKI, A. (1993). *The power of silence. Social and Pragmatic Perspectives*. London: Sage Publications.
- KURZON, D. (1998). *Discourse of Silence*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- MARCO, Á. (2001). *Una antropología del silencio. Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*. Barcelona: PPU.
- MARTÍN, M. (2003). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid: Tecnos.
- MATEU, R. (2021). "Silencios, prensa y pandemia". *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 4, 26-40.
- MAYORGA, J. (2019). *Silencio*. Madrid: Real Academia Española.
- MÉNDEZ, B. (2013). "El silencio en la conversación española. Reflexiones teórico-metodológicas". *Estudios Interlingüísticos* 1, 67-86.

- ____ (2016). “La interpretación del silencio en la interacción. Principios pragmáticos, cognitivos y dinámicos”. *Pragmalingüística* 24, 169-186.
- MÉNDEZ, B. y CAMARGO, L. (2015). “Los actos silenciosos en la conversación española: condicionantes, realizaciones y efectos”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 64, 6-31.
- MORRIS, CH. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- PARDO, C. (1999). “John Cage: un oído a la intemperie”. En *Cage, John. Escritos al oído*, C. Pardo (ed.), 9-26. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- PEIRCE, CH. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus.
- PETRILLI, S. (2015). “Sign, Meaning, and Understanding in Victoria Welby and Charles S. Peirce”. *Signs and Society* 3.1., 71-102.
- POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- RAMÍREZ, J. L. (1992). “El significado del silencio y el silencio del significado”. En *El Silencio*, C. Castilla del Pino (comp.), 15-45. Madrid: Alianza Editorial.
- RIVAS, A. (2009). “‘Que dicimos cando non falamos?’ O silencio na comunicación”. *Ma-drygal* 12, 99-107.
- RODRÍGUEZ, À. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2021). “¿El silencio es un sonido? Diez principios para una teoría expresiva del silencio”. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 4, 8-25.
- ROMÁN, M. T. (2012). “Reflections on the silence and language in the light of east and west”. *Revista Internacional de Filosofía* 56, 53-65.
- SAVILLE-TROIKE, M. (1985). “The place of silence in an integrated theory of communication”. En *Perspectives on Silence*, D. Tannen & M. Saville-Troike (eds.), 3-20. Norwood, New Jersey: Ablex Corporation Publishing.
- SCIACCA, M. F. (1961). *El silencio y la palabra (Cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona: Editorial Luís Miracle.
- SCOLLON, R. (1985). “The machine stops: Silence in the metaphor of malfunction”. En *Perspectives on Silence*, D. Tannen & M. Saville-Troike (eds.), 21-30. Norwood, New Jersey: Ablex Corporation Publishing.
- SCOLLON, R. & SCOLLON, S. B. K. (1979). *Linguistic Convergence: An Ethnography of Speaking at Fort Chipewyan*. Alberta, New York: Academic Press.
- ____ (1981). *Narrative, Literacy and Face in Interethnic Communication*. Norwood, Nova Jersey: Ablex Corporation Publishing.
- TAIPE, L. (2016). “La semiótica del silencio”. *Horizonte de la Ciencia* 6.11, 107-112.
- TERRÓN, J. L. (2021). “El silencio y la narración fotográfica”. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 4, 41-64.
- TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

- TORRAS, D. (2012). “Existència per contrast. La natura psicoacústica del silenci”. *Trípodos* 29, 73-84.
- ____ (2015). “El silenci, matèria expressiva i significativa”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 53, 35-47.
- ____ (2022). “Understanding Audiovisual Silence. Proposal of an Analytical Model”. *Quarterly Review of Film and Video* 39.1, 74-102.
- TOVAR-VIERA, R. (2014). “El signo lingüístico y sus concepciones teóricas”. *UTCiencia. Ciencia y Tecnología al servicio del pueblo* 1.3, 107-117.
- VAINIOMÄKI, T. (2004). “Silence as a cultural sign”. *Semiotica* 150.1/4, 347-361.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 09/09/2022

RESEÑAS

TEXTUALIDADES (INTER)LITERARIAS. LUGARES DE LECTURA Y NUEVAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS

**Anxo ABUÍN GONZÁLEZ; Fernando CABO ASEGUINOLAZA
y Arturo CASAS (coords.)**

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2020, 366 pp.
ISBN: 9788491921653

En los años noventa, la publicación de volúmenes como *Avances en teoría de la literatura* (1994) o *Curso de teoría de la literatura* (1994), ambos coordinados por Darío Villanueva, y la fundación, en 1993, de la Asociación Española de Teoría de la Literatura (ASETEL) contribuyeron a afianzar el lugar de esta disciplina en los departamentos de filología de las universidades españolas. *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*, un libro de reciente aparición coordinado por Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza y Arturo Casas, constituye un legítimo heredero de aquellos “avances” llevados a cabo por, entre otros y otras especialistas, el profesor Darío Villanueva —a quien este volumen rinde explícito homenaje—, y se convierte en un título de referencia para comprender el desarrollo de los estudios literarios en los ámbitos hispánico e ibérico en la actualidad.

El concepto de “textualidades”, eje vertebrador de la propuesta, permite explicar la interacción de la literatura con otros ámbitos artísticos o culturales, así como su dependencia con diversos soportes y medios emergentes que han exigido redefinir los objetos de estudio en el siglo XXI. El volumen está formado por ocho capítulos divididos en tres partes —“Dinámicas de la literatura y su teoría reciente”, “Lo literario y lo público: matrices, escalas, intervenciones” y “La realidad aumentada: nuevas prácticas pedagógicas y experiencia virtual”— y firmados por miembros del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidade de Santiago de Compostela, institución que albergó el primer programa de doctorado en Teoría de la Literatura en España. Además de las contribuciones de los tres editores, se reúnen las de María do Cebreiro Rábade Villar, M.^a Ángeles Rodríguez Fontela, César Domínguez, María Teresa Vilariño Picos y Antonio J. Gil González, quienes abordan asuntos tan diversos como la

innovación teatral, la pedagogía de la literatura, los vínculos entre filosofía y literatura, los nuevos medios o la cibercultura.

En el primero de los capítulos del volumen, “Una obra silenciosa a la sombra del poder’: apuntes (anti/inter/trans)disciplinarios”, Anxo Abuín González revisa los debates en torno a la llamada *crisis de la teoría* en el contexto anglosajón y las aportaciones más destacadas entre las desarrolladas en España en la última década del siglo XX, para detenerse después en los avances en los estudios de la *performance* y en el alcance del concepto de “decolonialidad” en el pensamiento literario actual. Se recuperan aquí valiosas contribuciones que, como las de Pelagia Goulimari (*Literary Criticism and Theory. From Plato to Postcolonialism*, 2015), Martin Middeke y Christoph Reinfandt (editores de *Theory Matters. The Place of Theory in Literary and Cultural Studies Today*, 2016) o David H. Richter (*A Companion to Literary Theory*, 2018), han ofrecido una respuesta convincente a los retos metodológicos de la disciplina en la segunda década del siglo XXI.

La propuesta de Fernando Cabo Aseguinolaza, “Perdidos en el espacio: los estudios literarios más allá del giro espacial”, se enmarca en el contexto de “Cartografías do afecto e usos publicos da memoria: unha análise xeoespacial da obra de Rosalía de Castro” (FFI2017-82742-P), proyecto del que fue investigador principal junto con María do Cebreiro Rábade Villar, y del que han derivado importantes resultados en lo que concierne al estudio del espacio en la literatura. Este capítulo, que funciona a modo de marco teórico y metodológico del proyecto, revela las posibilidades del “giro espacial” en el examen de las obras literarias y expone los retos que esta transformación cultural conlleva a la hora de repensar el concepto de referencialidad.

La última de las aportaciones de esta primera parte del libro se debe a María do Cebreiro Rábade Villar y se titula “Literatura y filosofía. El lugar de los afectos en el pensamiento contemporáneo”. La profesora parte de la obra de Alain Badiou, Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Michel Foucault para demostrar que “los usos creativos de la escritura pueden trabajar de un modo aliado con el pensamiento” (p. 91), esto es, que el estilo desempeña un papel axial en las obras de estos autores y que, en consecuencia, existe un evidente diálogo entre la literatura y la filosofía. Rábade Villar repara, además, en cómo las lecturas de estos cuatro pensadores exigen reexaminar el papel concedido a los afectos en la filosofía contemporánea, un punto de vista que permite ahondar en la dimensión ética de los textos literarios.

La segunda sección del volumen se titula “Lo literario y lo público: matrices, escalas, intervenciones” y, en el primero de los tres capítulos que lo componen, “Retórica y poética. Direcciones epistemológicas y actualizaciones mediáticas en la cultura contemporánea”, M.^a Ángeles Rodríguez Fontela propone una aguda reflexión en torno a la evolución histórica de la retórica y de la poética en la que se presta especial atención a la “nueva retórica” de la década de los cincuenta y a las investigaciones llevadas a cabo en fechas más recientes por, entre otros, Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo, Francisco Chico Rico, Alfonso Martín Jiménez o David Pujante.

Por su parte, en “Estudios literarios comparados y minorización: por una literatura comparada pequeña”, César Domínguez —editor también de *Literatura europea comparada* (2013)— ofrece una propuesta de análisis de las literaturas pequeñas/menores en relación con el concepto de “literatura mundial”, un sintagma de gran alcance a partir de la publicación de investigaciones como las de Jérôme David, Pascale Casanova y Theo d’haen. Tomando como partida este marco teórico y metodológico, el capítulo ofrece asimismo un detallado examen de la traducción fragmentaria al gallego de *Ulysses*, de James Joyce, preparada por Ramón Otero Pedrayo en 1926.

El capítulo que cierra el segundo bloque es “Lo social, lo político y lo literario. La sociología de la literatura en las coordenadas de su disgregación”, de Arturo Casas, donde se ofrece un riguroso análisis de la evolución de la sociología de la literatura en el que se tienen especialmente en cuenta aquellos estudios que, como los de Bernard Lahire, Nathalie Heinich, Gisèle Sapiro o Jérôme Meizoz, han dialogado en las últimas dos décadas con algunos de los conceptos de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. La interdisciplinariedad y la diversidad de soportes que definen las prácticas artísticas y literarias en la actualidad exigen repensar la condición de la literatura como un hecho social y, así, los métodos y objetos de estudio de la sociología de la literatura.

Finalmente, la tercera y última parte del libro se titula “La realidad aumentada: nuevas prácticas pedagógicas y experiencia virtual”, una sección que revela el compromiso del volumen con la enseñanza superior y la voluntad de sus colaboradores y colaboradoras por tratar de repensar el lugar de la teoría de la literatura en las universidades del siglo XXI. María Teresa Vilariño Picos completa en “Conectados pero solos. La narrativa más allá de las pantallas. Educomunicación 3.0” algunos de los planteamientos de *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* —un volumen colectivo que la profesora coordinó en 2006 junto con Anxó Abuín González— y ofrece propuestas metodológicas para el desarrollo de un modelo educativo que asume las posibilidades y desafíos del aprendizaje en el contexto digital. Por último, en “De la previrtualidad a las experiencias virtuales (EVs): una aproximación a la narrativa del medio interactivo desde los estudios intermediales comparados”, Antonio J. Gil González indaga en la consolidación de la narrativa virtual y en su institucionalización, una propuesta que se enmarca en el actual debate en torno a los soportes y los límites disciplinarios de la teoría de la literatura.

En definitiva, el gran logro de *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas* es la ambición con la que sus autores y autoras han respondido a algunas de las principales preguntas en torno a los límites disciplinarios de la teoría de la literatura y la literatura comparada en el siglo XXI, la presentación de un marco metodológico que resultará de gran utilidad para llevar a cabo estudios de caso, y la apertura de miras hacia contextos culturales y lingüísticos diversos —se concede una especial importancia a aquellas contribuciones bibliográficas desarrolladas en el marco lusófono e hispánico—. El volumen coordinado por Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza y Arturo Casas pone de manifiesto la vitalidad de los estudios

literarios en la Península Ibérica y, por ello, resultará una referencia imprescindible para investigadores/as y estudiantes en los próximos años.

Raquel Fernández Menéndez
Universiteit Utrecht



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

AITANA SÁNCHEZ-GIJÓN. CINTAS Y LETRAS

Rafael BONILLA CEREZO (ed.)

Madrid: Sial Pigmalión, 2020, 854 pp.

ISBN: 9788418333323

Lo primero que llama la atención del libro coordinado por el profesor Rafael Bonilla Cerezo es su singularidad, como él mismo señala en el prólogo, y, más que aclarar lo que es, nos dice lo que no es: ni una hagiografía, ni unas memorias, ni un panegírico, ni una biografía... Se trata de algo nunca visto, y, a pesar de no encontrar el término que permita catalogar este libro, sí que desvela sus intenciones: el análisis de los trasvases de la literatura al cine a través de las adaptaciones en las que ha participado Sánchez-Gijón. Hay una doble intención, por tanto, en este volumen: por un lado, la de contribuir al mito de una de las mejores actrices de la historia del cine español; por otro, el de estudiar los entresijos de la adaptación cinematográfica de géneros como el teatro o la novela, un tema en boga en el terreno académico humanístico. La estructura de la obra es bastante diversa y heterogénea, y puede encontrarse desde una entrevista a la actriz a un álbum de recuerdos personal, desde homenajes de compañeros de profesión hasta artículos científicos analizando su carrera cinematográfica, todo ello culminado por una filmo-teatrografía de notable exhaustividad.

Prestemos atención ahora a cada uno de los elementos que conforman esta recopilación. Las investigaciones ocupan la mayor parte, y reviso a continuación algunas de las más notables, con la idea de mostrar al futuro lector lo que puede encontrar.

Felipe Arranz, por ejemplo, reflexiona sobre el proceso de transferencia psicológica entre Aitana y Dorotea, personaje que encarna la actriz, y reivindica su labor al mimetizarse con Dorotea durante la escenificación, llegando a proponer una coautoría en la elaboración del personaje. Por su parte, Becerra Suárez centra su capítulo en la producción del argentino Adolfo Aristarain: *La ley de la frontera* (1995), en la que Aitana Sánchez-Gijón encarna a Bárbara, periodista del New York Times que busca entrevistar a “El Argentino”, un legendario bandolero. La propuesta de la autora gira en torno a la incoherencia que adquiere el relato en la versión adaptada de Aristarain, procedente de una historia original de Miguel Anxo Murado.

En otro capítulo, Parrado Barrio estudia la adaptación de la novela *Volavérunt* (1980), de Antonio Larreta, realizada por Bigas Luna. Explora el papel de la duquesa de Alba que interpreta Aitana Sánchez-Gijón, que según la investigadora es sobresaliente, al igual que el de Penélope Cruz. No obstante, critica la decisión tomada por Bigas Luna de centrar el desenlace en el discurso machista de la rivalidad entre mujeres por un hombre.

Otra propuesta de interés es la de Malpartida Tirado, que reflexiona sobre el carácter canónico de *Yerma* y sobre cómo afecta tal estatus al resultado final de la adaptación de Pilar Távora, y, sin caer en lo defendido por la escuela del *fidelity criticism*, examina el tono a veces inconsistente de la *Yerma* adaptada: en ocasiones la directora se decanta por diálogos muy elevados y en otras por una transformación no siempre acertada. Además, ahonda en el aspecto visual del filme, y selecciona una serie de secuencias de una gran belleza artística en las que puede apreciarse la enorme contribución de la actriz.

Digno de mención es asimismo el estudio de Cobo Guijarro, que trata sobre el personaje de Carmen en el filme *Celos* (1999) de Vicente Aranda, interpretado por Sánchez-Gijón. Relaciona el papel de Carmen, víctima de la violencia machista y personaje que se enfrenta a su condición de mujer en una sociedad patriarcal, con la dificultad de ser actriz en la industria del cine. La autora basa su análisis en las distintas facetas del personaje de Carmen en el filme: hija, ciudadana, amiga y esposa que culmina con un excelente epílogo donde resume las cualidades del personaje, perfectamente encarnado por Sánchez-Gijón.

Por último, destacamos un sobresaliente capítulo de España Arjona, que dedica su estudio a la adaptación de *La viuda valenciana* (2010) emitido en Estudio 1 de TVE. Su análisis consta de dos partes: por un lado, tiene en cuenta los cambios a los que se ve sometida la adaptación, tasándolos como ganancias o pérdidas, y además categoriza las intervenciones más significativas. El autor engarza perfectamente esta parte del capítulo con la siguiente, que trata sobre Sánchez-Gijón y el gran erotismo que mantiene de la obra original a pesar de haber visto modificaciones en todos los aspectos anteriores.

La revisión de estos capítulos permite su categorización en tres tipos de estudios: aquellos que sitúan en el foco central a Aitana y todo el artículo discurre sobre la actriz; aquellos en los que Aitana no ocupa la totalidad del capítulo, pues se incorpora otro análisis generalmente dedicado a complementar la sección sobre la actriz, quedando todavía en una posición central; y, por último, los que sitúan a Aitana en una sección periférica y marginal con respecto a la temática del artículo. Podríamos usar como ejemplo del primer tipo el capítulo de Ríos Carratalá, que examina los primeros años de la carrera artística de Sánchez-Gijón caracterizados por las buenas elecciones, a través del primer filme que protagoniza la actriz: *Bajarse al moro* (1989) de Fernando Colomo. En cuanto al segundo tipo, puede enmarcarse el capítulo de Sandoval Nevado, donde lleva a cabo un repaso de la novela de Nicolò Ammaniti y de la adaptación de Gabriele Salvatores, *Io non ho paura* (2003). En este estudio se releva la figura de Aitana Sánchez-Gijón a uno de los últimos apartados, pero queda justificado al considerar Sandoval Nevado la información anterior como imprescindible para contextualizar la interpretación

de la actriz. En el tercer tipo puede incluirse el artículo de Bagué Quílez, en el que estudia el proceso de producción de *Remando al viento* (1988). El foco central del artículo no parece ser la actriz, que se ve relegada a una sección periférica incrustada en el capítulo sin que quede justificada su necesidad. Al leer este último tipo de capítulos, no puedo evitar cierta incertidumbre: ¿qué aporta este análisis a la leyenda de Aitana Sánchez-Gijón? Si la actriz da nombre a la compilación, no parece lógico incluirla en una sección final y prácticamente desvinculada de la tesis principal del capítulo. No se entienda por este juicio la negación de la calidad del trabajo realizado, que resulta sin duda excepcional.

Además de los estudios anteriores, la compilación incluye una entrevista a Aitana Sánchez-Gijón realizada por el coordinador del libro. El papel del entrevistador aquí es fundamental, en el que puede observarse una enorme admiración por la actriz y un conocimiento de su trayectoria actuarial. Se tratan temas como la infancia y la introducción a la lectura, su breve etapa universitaria, su incursión en Hollywood, su labor como presidenta en la Academia de Cine, su devenir actual e inyección de popularidad gracias a su participación en grandes series... Bonilla Cerezo consigue desarrollar una entrevista íntima y consecuente con las intenciones de su recopilación.

Hablando de intimidad, entre las páginas de la compilación observamos un delicioso álbum de recuerdos personal de la actriz, que la retratan en distintos rodajes y junto a grandes figuras del cine español, situado además en una posición estratégica que nos permite descansar un poco de la lectura académica. Y además de este álbum de recuerdos, también se incluyen diversas fotos en los capítulos a lo largo del libro, lo que permite explorar el medio cinematográfico de manera más satisfactoria, y que hace pensar también en el esfuerzo editorial que ha supuesto la introducción de estas imágenes.

Por último, Moreno Prieto concluye el libro con una filmo-teatrografía completa de la actriz, una gran labor mediante la que nos brinda la ficha técnica de todas las películas y obras teatrales en las que ha participado la actriz, además de enumerar y facilitar las reseñas que se han llevado a cabo sobre tales producciones.

En definitiva, el volumen coordinado por Bonilla Cerezo constituye un monográfico excelso en lo referente al estudio de los trasvases entre literatura y cine, un eminente homenaje a la leyenda de Aitana Sánchez-Gijón y un auténtico regalo gráfico para el lector.

Juan García-Cardona
University of California Davis



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

MANUEL CHAVES NOGALES. ANDAR Y CONTAR (VOLS. I Y II)

María Isabel CINTAS GUILLÉN

Almería: Confluencias / Universidad de Sevilla, 2021, 552 pp. y 330 pp.

ISBN: 9788412420036 y 9788412420043

Cuando María Isabel Cintas publicó en 2011 *Chaves Nogales. El oficio de contar* se llenó un vacío en la historia del periodismo español: el de una biografía necesaria sobre uno de los mejores periodistas europeos del siglo XX. Ahora, en *Manuel Chaves Nogales. Andar y contar*, Cintas amplía ese trabajo con nuevos datos en dos volúmenes esenciales para entender la trayectoria del periodista nacido en Sevilla (1897) y fallecido en Londres en 1944.

Se ha convertido en un lugar común hablar de Chaves Nogales como ejemplo de periodismo de calidad en tiempos complejos, de moderación en medio de extremismos y de una tercera España posible que nunca fue. Esta biografía muestra el porqué de esos calificativos acudiendo a los hechos clave de la vida del sevillano.

El trabajo de Cintas se estructura en cuatro partes. Las tres primeras se incluyen en el primer volumen (“Años de formación”, “La consolidación del periodista” y “Un tiempo nuevo”) y la cuarta parte, centrada en “El exilio” de Chaves, se recoge en el segundo tomo de la biografía. Allí se encuentra además un epílogo —que funciona también como semblanza, descripción y análisis de su legado— titulado “Manuel Chaves Nogales: periodista, liberal, republicano, masón y pequeño burgués”, los rasgos que según Cintas definen mejor a Chaves. La obra incluye asimismo un “álbum fotográfico” al final de cada sección con imágenes y documentos que ayudan a reconstruir la vida personal del biografiado y dan cuenta de su intensa labor periodística. De la mano de su trayectoria profesional, la biógrafa muestra la vocación periodística de Chaves, su manera de entender la profesión y su impacto posterior.

Chaves conoció el oficio en su casa: su padre, Manuel Chaves Rey, fue también periodista y cronista de Sevilla, y su tío José Nogales, “uno de los personajes más influyentes en la vida de Chaves” (p. 42), director de *El Liberal*, periódico sevillano en el que Chaves comenzó su profesión. Tras un breve paso por Córdoba, Chaves se estableció en Madrid donde desarrolló sus ideas periodísticas y buena parte de la obra que le ha hecho perdurar en 1922.

Tras unos años de adaptación, 1927 define su despegue profesional, marcado, a juicio de Cintas, por tres elementos: “su incorporación a la masonería, la amistad con Fontdevila y la concesión del Premio de Periodismo Mariano de Cavia” (p. 146). Chaves aprovechó sus contactos para llegar al *Heraldo de Madrid*. Desde ese diario, esquivó la censura de prensa durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera usando su ingenio y audacia para, a través del periodismo de viajes, tratar temas que de otra manera no podría abordar. Esa trayectoria le permitió ganar el Mariano de Cavia, cimentar su prestigio como periodista “de patas” y, finalmente, ser contratado como subdirector del diario *Ahora*, publicado por primera vez en diciembre de 1930. Allí viviría la llegada de la Segunda República y uno de los momentos más prolíficos en cuanto a su actividad profesional. Entre 1930 y 1936, entrevistó a los líderes del sistema republicano, viajó a la Alemania nazi, donde realizó una semblanza crítica de Goebbels, publicó *El maestro Juan Martínez que estaba allí* (1934), sobre la revolución rusa, la biografía *Juan Belmonte, matador de toros* (1935) y *La defensa de Madrid* (1936), “el relato de la actuación de la Junta de Defensa, organismo creado por el general Miaja” (p. 439). Además, en su rol de subdirector, se ocupó de dignificar la profesión y sus condiciones: “Él hizo posible que *Ahora* fuese un diario brillante, dinámico, moderno y bien escrito, consiguiendo los mejores colaboradores y las firmas más autorizadas del país” (p. 206). Un proyecto que finalizó inesperadamente con el comienzo de la Guerra Civil.

En el exilio, supo contar antes que nadie las atrocidades de la guerra en el libro de relato *A sangre y fuego* (1937), diagnosticar los males de Francia en *La agonía de Francia* (1941), y promocionar la democracia liberal en Reino Unido, donde falleció, a través de su trabajo en diferentes agencias de noticias internacionales. Hay en Chaves un cuidado por la narración, una preferencia por la historia mínima para explicar la Historia, un gusto por la descripción detallada de escenas y, en definitiva, un nuevo periodismo sin pretensión de ser más que periodismo basado en hechos que Cintas ha sabido transmitir con rigor.

Precisamente, el prólogo de Cintas merece una mención especial. En él se constata la ausencia de Chaves Nogales de las antologías de periodismo y literatura durante años y se detalla la labor investigadora de la autora para recuperar su trabajo, comenzada en 1990, cuando el doctor Reyes Cano, de la Universidad de Sevilla, le habló de Chaves por primera vez. Desde entonces, su trabajo se ha concretado en la edición por primera vez de la *Obra narrativa completa* de Chaves Nogales, en 1993, y de la edición de su *Obra periodística*, en 2001. Ambos libros han propiciado, como explica la autora, “la recuperación actual de Chaves Nogales” (p. 17). Esa recuperación se concreta no solo en los estudios de la propia Cintas, sino también en tesis doctorales (dos en los últimos años), artículos académicos, congresos dedicados al autor, nuevos libros con textos del autor recuperados por Cintas, trabajos fin de grado e incluso un documental en 2013, *El hombre que estaba allí*. Cintas asegura que esta biografía es “simplemente, una exposición de los datos de su vida profesional que he logrado ir reuniendo en muchos años de búsqueda”. En realidad, es mucho más. Como Chaves, Cintas se ha dedicado a andar, rastreando de

manera exhaustiva en hemerotecas de distintos países y en documentos personales del biografiado, y a contar, difundiendo su trabajo en foros académicos y culturales. De ese esfuerzo y de esta biografía partirá a buen seguro toda la investigación académica que se vaya a realizar de aquí en adelante sobre Manuel Chaves Nogales, un periodista ejemplar.

Álvaro Pérez Álvarez
Universidad de Montevideo



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

**ROBERT DE NIRO AT WORK.
FROM SCREENPLAY TO SCREEN PERFORMANCE**

Adam GANZ y Steven PRICE (eds.)

Lugar: Palgrave Macmillan, 2020, 239 pp.

ISBN: 9783030479596

Cuando Robert De Niro donó su archivo entero en 2006 al Harry Ramson Center de la Universidad de Austin en Texas, los investigadores Adam Ganz y Steven Price se interesaron por él inmediatamente. Este archivo consistía en más de quinientas cajas llenas de libros, vestuario y, sobre todo, guiones, escritos, anotados y analizados en profundidad por un actor que contribuyó a crear algunos de los personajes más célebres de la cinematografía estadounidense. Estamos hablando de los memorables Travis de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), Don Vito Corleone de *El Padrino II* (Coppola, 1974) y muchos más.

La intención de Ganz y Price en su lúcido trabajo ha consistido en diseccionar la dependencia entre el guion audiovisual y el actor, en desenmarañar la relación de fuerzas establecida entre la naturaleza del texto escrito y su traslación corpórea a través de la actuación. El propósito era averiguar en dónde se encuentran las trazas de la autoría Robert De Niro. Una tarea complicada a la que se enfrentan estos dos autores porque como decía Cesare Zabatini sobre las relaciones entre el cineasta y el guionista, descubrir qué pertenece a uno u otro sería como separar la leche del café en un café con leche. Sin embargo, Adam Ganz, catedrático del Departamento de Media Arts de la Universidad Royal Holloway de Londres además de escritor y guionista de cine radio y TV, y Steven Price, catedrático de Literatura Inglesa la Universidad de Bangor, ambos pertenecientes a la red *Screenwriting Research Network*, lo consiguen.

La obra *Robert de Niro at work. From screenplay to screen performance* no está destinada únicamente a los devotos de Robert de Niro, sino que busca profundizar en los estudios sobre el guion audiovisual que se llevan realizando desde épocas recientes. Un libro que nos recuerda que un guion, además de un texto escrito, es un espacio compartido por distintos profesionales como productores, directores de fotografía, técnicos, editores...con un objetivo común: realizar una obra audiovisual. Un objeto transfronterizo que puede ser interpretado en sentido económico, artístico y

comunicativo. En este caso, han aprovechado la generosa donación de Robert De Niro a la Universidad de Austin para ahondar en la siempre interesante y problemática hermandad entre el guion y el actor. Han publicado este trabajo en la colección *Studies in Screenwriting* de Palgrave Macmillan, la primera colección de libros enteramente dedicada al estudio académico del texto guionístico, cuya intención es promover la diversidad de estos estudios. Lamentablemente, este estudio aún no ha sido traducido al castellano.

En los últimos años, múltiples son los investigadores que se han interrogado sobre el guion cinematográfico debido a su carácter de objeto limítrofe entre distintas disciplinas en el que convergen las ciencias sociales, las humanidades, la economía, la archivística, el análisis textual. Un texto que puede ser explorado como objeto de estudio literario, comunicativo y semiótico, un instrumento de trabajo que circula de unas manos a otras y de las que cada uno de los implicados realiza una interpretación diferente. La obra que nos ocupa está dividida en ocho capítulos que nos van introduciendo en la manera en la que Robert De Niro interpreta el guion para reinterpretarlo en otro medio. Y lo hacen a través de una revisión y actualización de las teorías del guion como un espacio compartido, un texto en constante negociación, y de las teorías sobre la intermedialidad del trabajo del actor. Las múltiples anotaciones realizadas por Robert De Niro en los márgenes de guiones con consideraciones sobre cómo afrontar la escena, los diálogos o el vestuario, abren la puerta a que volvamos a reflexionar igualmente sobre la actuación del actor en una película. Recordemos que distintos teóricos de la talla de Walter Benjamin, Vsévolod Pudovkin o Siegfried Kracauer enfocaron sus teorías sobre las limitaciones que imponía la técnica cinematográfica a la técnica actoral, y los autores demuestran que De Niro hace uso de esta técnica cinematográfica para construir sus personajes con matices y profundidad. La emoción transmitida no es resultado de la yuxtaposición de planos y del montaje, defendida por algunos de los teóricos anteriormente mencionados, sino que son decisiones conscientes del actor. Igualmente, Ganz y Price sacan a la luz el corpus de trabajo elaborado por el actor cuando intervino en el guion escrito por Paul Schrader en *Taxi Driver* o los inconvenientes con los que se enfrentó construyendo su personaje en *Last Tycoon*. No obstante, aunque los autores se centren en algunas películas, las referencias a toda su obra son constantes, de *Malas calles* (Scorsese, 1973) a los *Intocables* (Brian De Palma, 1987), y aunque hacen hincapié en su filmografía de los años setenta y ochenta no olvidan sus films recientes como su intervención en *Joker* y la relación con Joaquin Phoenix. Esta última cuestión les sirve para dar pie a la conclusión donde reflexionan sobre la ética de actuación de De Niro y su figura pública.

En definitiva, la obra muestra a un De Niro que no es la estrella de cine que conocemos: es un trabajador conocedor de su oficio que no se limita a interpretar el texto, sino que lo encarna y materializa migrándolo a otro medio, dejando trazas de sí mismo en este proceso, cuya preparación es tan compleja y psicológica como los personajes que ha interpretado; y que ha tomado decisiones vitales que han definido el

resultado final de las películas en las que ha participado. Escrita con un lenguaje fluido, claro y dinámico, la obra realizada por Ganz y Price resulta imprescindible para todos aquellos interesados tanto en la figura de De Niro como en los estudios cinematográficos tanto desde una perspectiva humanística o de ciencias sociales. Gracias a la originalidad del enfoque utilizado, la seriedad de los referentes empleados y el análisis pormenorizado de un archivo de tamaño considerable, Ganz y Price nos permiten tener una perspectiva fresca, renovada y magistral sobre algunas de las obras e interpretaciones más relevantes del cine de la segunda mitad del S.XX y la actualidad.

Julia-Sabina Gutiérrez
Universidad de Alcalá



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

SEMIÓTICA. LA EXPERIENCIA DEL SENTIDO A TRAVÉS DEL ARTE Y LA LITERATURA

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA

Madrid: Abada Editores, 2021, 296 pp.

ISBN: 9788417301866

Tanto el valor axiológico como el biológico del arte y la literatura son materia de la semiosis. Sentido, señal, signo son expresiones de aquel “señalar algo” (*auf etwas deuten*) que ya apuntara Hans-Georg Gadamer en su *Ästhetik und Poetik* (1993), para quien señalar algo significa ‘mostrar, enseñar’ (*zeigen*), y tal es el sentido propio del signo (*Zeichen*); de modo que para Gadamer interpretar algo (*etwas deuten*) se refiere siempre a un signo tal que indica o señala (*deutet*) desde sí. Así, la semiótica que González de Ávila nos presenta comienza clarificando la amplitud de la disciplina. En el primero de los cinco capítulos que estructuran *Semiótica*, “Buscar el sentido”, González de Ávila glosa la legitimidad del mundo simbólico en el que el sujeto se orienta mediante la decodificación del signo. La distinción entre explicar e interpretar, la raíz del sentido y los valores o el carácter interdisciplinar de la teoría semiótica son algunos de los aspectos que González de Ávila aborda con particular pulcritud, apoyándose en ejemplificaciones diversas de carácter pictórico, literario, filosófico o antropológico.

El segundo capítulo II, “Leer”, nos persuade de la necesidad de atender a la complejidad de las actitudes inherentes al acto mismo de la lectura. Ahí González de Ávila aborda los *campos de fuerza* que posibilitan el surgimiento de la palabra y las formas de conciencia a ella atribuidas; entre los temas aquí tratados se encuentra la *física y metafísica del sentido*, el *convocar la presencia*, la *tarea del lector*, la *presencia y mimesis* que se experimentan fenomenológicamente en los dispositivos ficcionales. Destaca, especialmente, el cuerpo lector, el papel de una biología antropológicamente modulada que articula la experiencia lectora. El lector, nos dice González de Ávila, “deviene un doble autor. Un autor que, mediante la escritura, apresa en formas significativas los sujetos, los objetos, los estados del mundo y los acontecimientos, con el fin de que el lector, durante la lectura, los haga renacer, a ellos y a la experiencia que de ellos cabe tener” (54). Una propuesta semiótica sensible a la fenomenología, a las ciencias

cognitivas y a los estudios interartísticos parece sugerirse como camino de indagación para los procesos de subjetivación que se investigan a partir de la lectura literaria.

Por su parte, particularmente valientes resultan los capítulos tercero y cuarto de *Semiótica*. En la tercera parte, “Contemplar, saber, decir”, se sugiere que el mundo es objeto de percepción y conceptualización por parte del sujeto que lo crea. La creación de este mundo simbólico, no obstante, no tiene por vía única el lenguaje, sino que lo real es pensado por la conciencia mediante el instrumento de la imagen. “La realidad es, de hecho, el mundo estructurado, esto es, vuelto sensato. Una vez instalados en esa sensatez estructural, intuida y percibida, del mundo, experimentamos su presencia como sentido, y su sentido, en primera instancia, como presencia” (84). Creer en las imágenes, indagar su carácter inefable, la presencia que invocan, la referencialidad que a partir de ellas se entreteje, la perturbación que son susceptibles de generar las imágenes, pero también su desaparición misma son todos temas susceptibles de reflexión semiótica, en torno al principio de que el pensamiento se alimenta de la imagen y la perpetúa.

Una cuarta sección. “Ser, vivir”, se instala en la subjetividad como principio. González de Ávila comienza por reflexionar acerca del *nacimiento de la subjetividad* como fenómeno que se manifiesta en el proceso la socialización temprana del individuo, para posteriormente ilustrar, mediante la pintura de autorretrato (Rembrandt, Nicolas Poussin, Francis Bacon, etc.), variaciones de la autoconciencia. En este contexto, la semiótica “describe el constituirse del sujeto casi como si de una novela de formación se tratase, de un proceso naturalmente encaminado hacia la actividad de decir, de pronunciar un ‘yo, aquí, ahora, afirmo que’”. En seguida, González de Ávila aborda el tránsito “de la existencia a la experiencia” y examina “modulaciones de la autenticidad”.

El quinto y último capítulo, “Pensar el sentido”, concluye *Semiótica* con un *parcours* interartístico que sitúa a la semiótica como campo privilegiado de articulación de consideraciones científicas, filosóficas, literarias, sociológicas, estéticas y antropológicas. Una ‘interdisciplinariedad disciplinada’ augura González de Ávila para extender aún más los horizontes semióticos.

Víctor Bermúdez
Universidad de Salamanca



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

LA LITERATURA COMPARADA, UNA DISCIPLINA HOSPITALARIA. INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA

Ioana GRUIA

Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2021, 164 pp.

ISBN: 9788413115044

La literatura comparada, una disciplina hospitalaria, de Ioana Gruia, parte de dos premisas básicas que se exponen desde las líneas iniciales del libro y determinan su enfoque y su estructura: en primera instancia, la literatura comparada se entiende y se define como una disciplina abierta, en la que caben múltiples miradas y planteamientos; en segundo lugar, es una disciplina que se complementa con otras, de las que no puede prescindir y a las que, a su vez, enriquece: la crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria. Esta colaboración, necesaria por más que haya sido objeto de algunas polémicas a lo largo del tiempo, es un pilar básico en la confección del propio libro y un punto esencial en el que la autora incide en varias ocasiones: “En mi modesta opinión, muy partidaria de la unión entre crítica literaria y literatura comparada, la metodología del análisis comparado pasa necesariamente por la crítica literaria y la atención a la singularidad y la totalidad” (p. 25).

Ambas premisas justifican la adjetivación que figura en el título: la literatura comparada sería hospitalaria en tanto que integradora de perspectivas y métodos, de conceptos y ámbitos. Ahora bien, hay una condición irrenunciable en la que asimismo se hace énfasis en diversos momentos de la obra: todo ello ha de converger necesariamente en los textos. El texto literario ha de ser el anclaje y la referencia fundamental de todo estudio comparatista. A pesar de la importancia que Gruia concede a los aspectos sociales involucrados en la literatura, el texto nunca pierde su protagonismo, y se deja claro que, en última instancia, lo que justifica el estudio no es su hipotético carácter documental, sino su valor estético. Por eso mismo se defiende la práctica de la lectura atenta y minuciosa o, en la terminología de los *new critics*, *close reading*, que analiza la singularidad del texto literario sin perder de vista su relación con “lo ‘macro’, el sistema supranacional o las grandes teorías y perspectivas de análisis” (p. 13). Consideramos un acierto de Ioana Gruia, y un ejercicio de honradez académica, la declaración explícita y la defensa de sus convicciones en cada uno de los aspectos que son discutibles o que han

dividido a los comparatistas —y también a los teóricos de la literatura—; en lugar de limitarse a exponer las diferentes opciones históricas, la autora cumple escrupulosamente con la exigencia que Barthes le hacía al crítico de posicionarse y declarar sus principios teóricos y metodológicos. Así, junto a la reivindicación del lugar central del texto y de la importancia del valor estético, Gruia sostiene que es la lengua, y no el concepto de nación, lo que define la tradición literaria que es susceptible de ser estudiada desde la perspectiva comparatista. Estos tres principios no se quedan en la simple enunciación, sino que rigen la propia escritura de todo el libro.

Este se presenta dividido formalmente en cinco capítulos, aunque cabría distinguir entre una primera parte, de carácter puramente histórico y teórico, y una segunda parte en la que el protagonismo se reparte entre la exposición teórica de nociones fundamentales y su posterior aplicación práctica, cumpliendo así con el propósito de tener siempre a los textos como principal referencia.

La primera parte incluiría la introducción y el capítulo primero. Es, como se ha dicho, de carácter más teórico, y en ella, además del preceptivo intento de definir un objeto de estudio tan complejo y cambiante, y de la exposición y defensa de los principios antes mencionados, se ofrece, de manera sintética pero suficiente, una visión de las distintas etapas que ha ido experimentando la literatura comparada. Desde sus orígenes hasta las últimas tendencias del siglo XX, en esta sección tenemos noticia de los primeros atisbos de Goethe y Mme. de Staël, los cursos de Villemain, el asentamiento académico de la disciplina, la etapa de las cátedras y del positivismo, la crisis desvelada por Wellek y el cambio de paradigma. El capítulo concluye con sendos y oportunos epígrafes dedicados a la literatura mundial, a los estudios de la traducción y al nuevo marco de la cibercultura.

A partir del capítulo segundo, el libro se centra en áreas que constituyen una expansión de los límites de la literatura comparada más tradicional y que en la actualidad resultan difíciles de obviar para cualquier comparatista. Serían, por este orden, los capítulos dedicados a la tematología y la intertextualidad, a la relación entre la literatura y las otras artes, a la relación entre crítica feminista y literatura comparada y, por último, a las aproximaciones a la literatura derivadas de la dialéctica entre identidad y alteridad: la imagología o los estudios interculturales, postcoloniales y decoloniales. Todos ellos son dominios, perspectivas y nociones que orbitan en torno a la literatura comparada y sin los que esta no puede comprenderse hoy plenamente.

La estructura de estos cuatro últimos capítulos presenta una llamativa variación con respecto de las páginas anteriores. Además de la exposición de los conceptos teóricos fundamentales, todos ellos incluyen secciones dedicadas a comentarios comparados que, en nuestra opinión, constituyen la aportación más personal e innovadora del libro. Estos comentarios son una demorada y cuidadosa aplicación de los métodos descritos y de los principios expuestos con anterioridad, y en ellos reside en gran medida la clave de que este no sea un manual de literatura comparada al uso. El segundo capítulo, dedicado a los aspectos tematológicos y míticos, es el que mayor número de comentarios contiene: en primer lugar, “El amor y la luz en Petrarca y Garcilaso”, que se centra en la comparación

de dos sonetos, el XCIV de Petrarca y el VIII de Garcilaso, en el contexto del humanismo y del pensamiento neoplatónico; en segundo lugar se analiza el tratamiento literario del tema del doble, mediante la comparación de “William Wilson”, de E. A. Poe y “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar; por último, “El tiempo en T.S. Eliot y Jaime Gil de Biedma”, que es el comentario más extenso y quizás el más ambicioso de todos, compara el significado que adquiere el tiempo en la escritura de Gil de Biedma, con especial atención al poema “Aunque sea un instante”, y en la producción lírica de Eliot. El capítulo dedicado a la relación entre la literatura y otras artes centra sus comentarios en la conexión con el cine y con las artes plásticas; el primer comentario estudia la motivación que encuentran algunos poemas de Luis Bagué Quílez en la obra plástica de Antonio Berni, con atención destacada al procedimiento de la écfrasis; el capítulo concluye con un segundo comentario que analiza cómo *El proceso* de Kafka llega a transformarse en la película de Orson Welles. El capítulo cuarto, dedicado a la teoría y la crítica feminista y otras perspectivas de género, incluye un comentario comparativo de “Picaduras”, de Sylvia Plath, y “Muerte entre las flores”, de Mónica Doña, en el que Ioana Gruia regresa a uno de sus temas predilectos, el significado poético de la piel. El quinto y último capítulo, en el que se habla de la identidad y la alteridad, concluye con un ejercicio comparativo que tiene de nuevo como protagonista a Kafka, cuyo Gregorio Samsa se pone en relación con América Colón, personaje principal del relato homónimo de Juana Salabert.

Hemos dejado para el final una última justificación del término que sirve aquí para describir y entender la literatura comparada: *hospitalaria*, palabra también relevante en la producción poética de Ioana Gruia. La propia autora lo explicita: la literatura comparada “nace para superar los nacionalismos políticos y culturales y construir acercamientos al otro y a los otros, trabaja en un espacio de reflexión que alberga la alteridad en su singularidad”, prestando atención al diálogo (p. 12). Hay algo de encomiable programa ético en esta visión de la disciplina. Si desde sus orígenes hubo una cierta tensión entre las inclinaciones cosmopolitas y universalistas y las más restrictivas de los nacionalismos decimonónicos, en el siglo XXI solo debe aspirarse a una literatura comparada que, como la que en este libro se propone, sea integradora y consciente de la diversidad; un terreno de encuentro humanístico, en definitiva.

Juan Frau
Universidad de Sevilla



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

EL TEATRO EN MÁLAGA EN EL SIGLO XXI (2000-2010)

Miguel Ángel JIMÉNEZ AGUILAR

Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2020, 399 pp.

ISBN: 9788417457266

El teatro en Málaga en el siglo XXI (2000-2010) del pontanés Miguel Ángel Jiménez Aguilar ofrece los resultados de su tesis doctoral *La vida escénica en Málaga durante la primera década del siglo XXI*, dirigida por el profesor José Romera Castillo, la cual recibió el IV Premio LORCA Libro sobre Artes Escénicas en Andalucía en 2016 por su rigurosa investigación sobre los escenarios malacitanos a comienzos del presente siglo. Jiménez Aguilar es doctor cum laude en Filología Hispánica por la UNED de Madrid. Compagina su labor como profesor en la UNED de Málaga y la docencia en Secundaria con la investigación teatral y la escritura dramática. Es académico de las Artes Escénicas de España, vocal de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI y miembro, entre otros, del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) y la Asociación de las Artes Escénicas de Andalucía (ARESAN). Como autor dramático, ha publicado diversas obras en Ediciones Invasoras y la Asociación de Autoras y Autores de Teatro, siendo reconocido con el XV Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero en 2014 por su magnífica obra *88 piedras*.

La premiada tesis, dirigida por el prolífico y laureado catedrático emérito José Romera Castillo, se inserta dentro de una las líneas de trabajo del SELITEN@T, dirigido por el propio Romera Castillo, desde 1991, consistente en la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa y América durante los siglos XIX, XX y XXI, que ha dado como fruto hasta la fecha, entre otros numerosos trabajos y publicaciones del propio Centro de Investigación (cuyas actividades pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [03/01/2022]), la defensa de medio centenar de Tesis Doctorales y setenta Memorias de investigación y Trabajos Fin de Máster, así como el más longevo y fructífero Seminario Internacional de la UNED, que en este año 2022 celebrará su trigésima primera edición. Por ello, como no podía ser de otra manera, es el propio Romera Castillo quien prologa la obra que estamos reseñando. Pórtico dorado para una magna obra.

El prestigioso investigador y dramaturgo Jiménez Aguilar realiza un laboriosísimo y exhaustivo estudio de la vida escénica en la ciudad de Málaga en la primera década del siglo XXI. Estructurada en seis grandes bloques temáticos, la obra se aproxima al hecho teatral analizando los diferentes componentes que hacen posible la puesta en escena en los escenarios malacitanos en los inicios del siglo XXI: desde un certero y amplio análisis del sector de las artes escénicas de dicha ciudad andaluza, pasando por los espacios escénicos, obras, autores, traductores, compañías y géneros representados hasta la sociología del hecho teatral en Málaga, jalonado todo ello por unas claras conclusiones de la vida escénica de la primera década del siglo XXI de la capital de la Costa del Sol y una aproximación a la segunda década del presente siglo.

El primer capítulo es un completísimo y novedoso estudio sobre el sector de las artes escénicas malagueño en el que se analizan festivales, proyectos, programas, ciclos, muestras de teatro, congresos y asambleas celebrados en esa primera década en dicha ciudad. Jiménez Aguilar examina personalidades imprescindibles en la década investigada como Miguel Romero, Antonio Banderas o Carlos Álvarez entre otros. Estudia las asociaciones de teatro presentes en la sociedad malacitana, así como los premios de las artes escénicas o centros de docencia como la Escuela de Arte Dramático de Málaga. De manera magistral, analiza la vinculación del teatro tanto con la Universidad de Málaga como con la educación preuniversitaria, los hospitales, museos, bibliotecas, la música, la devoción religiosa, la Feria de Málaga o las nuevas tecnologías. El autor concluye este primer capítulo con las publicaciones de textos teatrales e investigaciones sobre las artes escénicas de esta espléndida ciudad, que posee un bagaje cultural excelente.

En el segundo capítulo, el investigador realiza una pormenorizada descripción de los espacios escénicos malagueños, tanto de los teatros de adscripción pública, pertenecientes a la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial o el Ayuntamiento de Málaga, como los espacios de titularidad privada u otros espacios destinados a otro fin, pero que han acogido espectáculos vinculados a las artes escénicas en los años investigados.

El siguiente capítulo muestra la relación por orden alfabético de las obras representadas de 2000 a 2010 en Málaga, un total de 1685 títulos vinculados con su autoría y su género. Con un escrupuloso análisis del número de representaciones de las mismas, en el que el investigador observa que el 71% del total de las obras fue representada en solo una o dos ocasiones, que una de cada cuatro obras pertenecía al género de la comedia o que el Teatro Alameda, Cánovas y Cervantes han albergado más de la mitad de las representaciones teatrales en la ciudad durante esa década, aunque son más de medio centenar los espacios que han acogido alguna obra.

En el cuarto capítulo se presenta la relación de autores, adaptadores, traductores, libretistas y compositores representados en Málaga la primera década del siglo XXI, un total de 1034 entre españoles y extranjeros y 347 creaciones colectivas. El autor con gran exhaustividad clasifica por nacionalidades los autores extranjeros y analiza otras cuestiones de máximo interés como los dramaturgos clásicos, autores nacionales y

extranjeros contemporáneos más representados, haciendo especial hincapié en los autores malagueños que más han sido subidos a las tablas de malacitanas. Todo ello lo hace con una trabajada relación numérica, pero de muy sencilla consulta para el lector, pudiendo este ver los títulos y el número de representaciones realizadas de cada obra.

En el siguiente capítulo, el quinto, se relacionan las 974 compañías que representaron por estricto orden alfabético, con un estudio exhaustivo sobre las compañías locales. Finaliza este apartado indicando las coproducciones de óperas, zarzuelas y recitales líricos del Teatro Cervantes en esa primera década del siglo XXI.

El sexto, y último capítulo, aborda la sociología del hecho teatral, que incluye, por un lado, la temporalidad, es decir, el número de representaciones por años y meses, los horarios de comienzo de las obras, los precios y una valoración sobre la respuesta del público y la crítica.

Como colofón se ofrecen las conclusiones generales y el mencionado epílogo, que nos acerca a la vida escénica en Málaga en la segunda década de este siglo XXI. No menos importante es la bibliografía y la webgrafía, aportando esta última enlaces y correos electrónicos sobre instituciones de la vida escénica española y andaluza, webs de espacios escénicos, escuelas, compañías, asociaciones malacitanas, así como de personalidades vinculadas al ámbito de las artes escénicas, es decir, toda una recopilación de fuentes de información para estudiosos e investigadores del tema. Una tesela más de las investigaciones llevadas a cabo en el SELITEN@T sobre puestas en escena en diversos lugares de España, Europa y América, bajo la batuta del profesor José Romera (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

En definitiva, nos encontramos ante un trabajo ímprobo y novedoso que queda como gran referente en los anales del estudio del teatro de Málaga, de consulta obligada no solo para cualquier investigador de la materia, sino para cualquier lector amante de las artes escénicas y del ámbito cultural andaluz. La edición del libro es exquisita, mostrando imágenes de diferentes representaciones, carteles teatrales, gráficos y tablas a todo color. La obra del prestigioso investigador y dramaturgo Jiménez Aguilar ya ha cosechado el reconocimiento con el Premio LORCA al Mejor Libro sobre Artes Escénicas de Andalucía en 2016. Merecidísimo galardón que confiere a esta magistral investigación un doble valor, pues implica el siempre difícil reconocimiento de los paisanos y, por otra parte, el de los diferentes gremios que configuran y trabajan en las artes escénicas. Todo ello da muestra de un autor, creador, jurado protagonista y, obviamente, gran conocedor de la materia. Una obra imprescindible en el estudio del teatro.

Jesús Ángel Arcega Morales
Universidad de Zaragoza / SELITEN@T



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

SOLDADOS Y PADRES. DE GUERRA, MEMORIA Y POESÍA

José JURADO MORALES

Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2021, 286 pp.

ISBN: 9788417453763

Bajo un título neutro, que anticipa el tono comedido de su desarrollo, *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía* es un libro certero en su temática y en su planteamiento, capaz de abordar un tema tan recurrente como el de la guerra civil desde una perspectiva totalmente novedosa y atinada, a partir de un conjunto de textos poéticos escritos por hijos de combatientes y dedicados a la experiencia de sus padres, lo que le ha hecho merecedor del Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos.

José Jurado es un referente indudable en el estudio de la literatura española contemporánea, habiendo orientado hacia la poesía una parte muy destacada de su labor investigadora. En este sentido, son fundamentales sus contribuciones al conocimiento y la difusión de poéticas como las de Ángel García López, Ana Rossetti, Rafael Guillén, M.^a Victoria Atencia y otras muchas.

Su nuevo libro, que una vez más incide en el análisis de la poesía, difiere, sin embargo, en el enfoque general adoptado. Aunque el estudioso acude, como es lógico, a los textos y nos los presenta —cuando es necesario, en su versión original y en su versión traducida—, su habitual interés por aproximarnos al lenguaje poético específico de cada autor compite en esta ocasión con la prioritaria intención de integrar las obras en un contexto histórico y biográfico. Respecto a lo segundo, y contraviniendo las prácticas habituales, la biografía de los padres de los poetas tiene un espacio mucho mayor que la biografía de estos. Los documentos disponibles —aportando datos objetivos—, y el testimonio de los hijos —con su inevitable carga de subjetividad—, contribuyen a la reconstrucción de un conjunto de experiencias individuales de la guerra civil alojadas en la obra de nueve poetas: Joan Margarit, Jane Durán, Jorge Urrutia, Jacobo Cortines, Miguel d'Ors, Pere Rovira, Andrés Trapiello, Antonio Jiménez Millán y Julio Llamazares.

Como el estudio demuestra, cada uno de los autores mencionados inicia, a través de la palabra poética, un viaje bidireccional: por un lado, hacia sus padres y sus traumáticas

experiencias, por otro hacia el interior de sí mismos, tratando de localizarse identitariamente en el contexto de la memoria heredada de sus progenitores.

La casuística ofrecida por estos nueve escritores abarca ejemplos de las dos Españas, aportando experiencias relativas a combatientes de uno y otro bando. También ofrece ejemplos de identificación y cercanía emocional e ideológica con los padres, así como lo contrario: muestras de conflicto en uno y otro sentido. A veces el poeta busca conocer al hombre bueno y afectuoso que tuteló su infancia y reconciliarlo con un combatiente de cuyas ideas difiere. Como las emociones humanas son también mudables, la vejez y la muerte de esos padres propicia en ocasiones el reencuentro, aunque no siempre, porque la distancia emocional es, en algún caso, insalvable, siendo especialmente llamativo, en este sentido, el ejemplo de Joan Margarit. Pero siempre las palabras de los hijos buscan llenar un vacío: el que provocan en unos casos el desencuentro, en otros el silencio, en otras más la necesidad de insertar la historia privada en la historia común.

Un aspecto importante que hay que considerar es que los autores hablan de una experiencia traumática que no han vivido. Son los depositarios —en mayor o menor medida— del trauma de los padres. Son ejemplos, como dice José Jurado en el prólogo, de lo que en relación al Holocausto se ha llamado la postmemoria y que él prefiere denominar memoria heredada. Son, también, creadores que moldean la palabra como materia artística, alojando en ella su búsqueda y elaborando a través de ella el trauma que les ha sido legado.

El conjunto de poemas que este estudio aborda se construye sobre la narración de los padres, es decir, sobre un discurso ajeno, doblemente filtrado por la memoria y la conciencia de quienes vivieron la experiencia y de quienes la rememoran a través de su relato, o bien —opuestamente—, se construye sobre un silencio muy denso que se intenta disipar.

La guerra civil —a despecho de lo muchísimo que se ha escrito sobre ella— fue una experiencia silenciada por quienes la vivieron, unas veces por miedo —los vencidos fueron duramente represaliados y encontraron en el silencio una forma de resiliencia—, otras veces como consecuencia del trauma que marcó para siempre la experiencia de vencedores y vencidos. Un caso paradigmático de discurso poético construido sobre el silencio es el de Jane Durán que —paradójicamente—, es la hija de Gustavo Durán, una figura mítica de la guerra civil, cuya participación en ella está muchísimo más documentada que la de cualquiera de los otros combatientes a los que se hace referencia en el corpus poético analizado y del que, no obstante, la hija no posee un testimonio personal. Esta carencia determina a la escritora a una búsqueda del padre a través de la geografía de las batallas en las que intervino. El contacto con otros combatientes la fuerza a encarar y entender el espesor del silencio que encuentra también en ellos.

Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía es, por otra parte, un libro escrupulosamente documentado, cuyo autor tiene un conocimiento exacto de los hechos históricos referidos, aunque mide cuidadosamente la información que aporta, que es necesaria para la interpretación de los textos, pero no ha de ser tan abrumadora como para

opacarlos. Frente a la erudición histórica, el estudioso ha preferido un estilo narrativo preciso y recortado a lo esencial, a fin de potenciar un relato donde la objetividad de los hechos no debe asfixiar la subjetividad de quienes los protagonizaron. En la intersección de lo objetivo y lo subjetivo, el análisis recalca en un conjunto de objetos, supervivientes de la guerra y mudos testigos de hechos conocidos tanto como de historias olvidadas o silenciadas, que fueron para los combatientes amuleto, abrigo, apoyo o alimento, a los que se aferraron alguna vez como recursos para la supervivencia física o emocional. Redimidos por sus propietarios del escaso o nulo valor material y retenidos a lo largo del tiempo por la carga testimonial que almacenan, se transforman, a través de la poesía, en símbolos poderosos y elocuentes.

El resultado de todo ello es una obra empática: el lector siente el miedo, la angustia, el frío, el hambre, la incertidumbre de los protagonistas, consiguiendo ponerse en el lugar de unos padres que se encontraron, a veces sin saber cómo, con un fusil en las manos, y teniendo que tomar partido, ya fuera con convicción ideológica, entrega y sacrificio, ya fuera únicamente guiados por estrategias de supervivencia. Junto a la empatía, destacan en el planteamiento el rigor, la inteligencia y la sensibilidad hacia la poesía y hacia la vida, que se concentran en un relato contenido, no obstante, desde el punto de vista ideológico y emocional. Del conjunto emerge una imagen de la guerra como tragedia colectiva e individual, como fuente de derrotas íntimas que perseveran en el tiempo, que se transmiten a la descendencia y que revocan cualquier eventual heroísmo o victoria. La suma de estas historias resulta ser, por su propia naturaleza, un alegato conjunto contra la sinrazón de las guerras y contra el sufrimiento individual y colectivo que desencadenan.

María Payeras Grau
Universitat de les Illes Balears



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

EL CASO ALAS *CLARÍN*. LA MEMORIA Y EL CANON LITERARIO

Ricardo LABRA

Oviedo: Luna de Abajo, 2021, 204 pp.
ISBN: 9788486375485

No parecía fácil ver en nuestros días publicado un libro sobre Clarín, *La Regenta* y Oviedo que produjera la sensación de realidad no leída. Y más si se tiene en cuenta que tal libro está construido, en una buena parte, profundizando eficazmente en datos conocidos y reinterpretando con pericia muchas de las opiniones sobre el caso que ya venían haciéndose tópicas, al menos en el mundo académico. Aunque sin olvidar que a este tipo de materias primas debe añadirse un buen manejo de fuentes archivísticas, así como un apreciable acopio de informaciones personales, los “relatos de memoria” (p. 146) que le sirven a Labra, sobre todo, para construir la crónica de la muerte del rector García-Alas, hijo de Clarín.

La sensación de análisis riguroso y ameno, que lleva a leer el libro casi de un tirón, como las buenas novelas, está presente en todo el índice de *El caso Alas Clarín. La memoria y el canon literario*, entre otros motivos porque su autor, el poeta y ensayista asturiano Ricardo Labra, se empeña en llevarnos de la mano, sin posibilidad de extravío, por el proceso razonador que le interesa seguir: qué suerte corrió la novela de Leopoldo Alas en vida del autor, qué motivos de todo tipo influyeron para propiciar el prolongado olvido al que se vio sometida hasta situarse por fin en el lugar que le corresponde dentro del canon literario español (y universal, como escribe Jean-François Botrel en uno de los dos epílogos que completan el libro) y, por último, cómo se originó y se mantuvo en el Oviedo posterior a Clarín la *damnatio memoriae* que alcanzó al escritor y a su obra y que llegó a originar consecuencias funestas en su propia familia y situaciones lamentables en el intento de perpetuar su recuerdo en la ciudad.

El bien roturado surco argumental por el que nos lleva el ensayista, anticipado en la “Introducción” y revalidado en las “Consideraciones finales”, tiene como hito inicial una afirmación difícil de refutar: pocas novelas de la literatura en español —y en otras lenguas— han logrado, como *La Regenta*, una identificación tan directa con la ciudad que reflejan, el Oviedo transfigurado en Vetusta, en el que, al tomar la forma de novela de clave, se produjo la inmediata reacción de los ovetenses que se veían retratados en ella.

“Es como si sus calles y sus páginas se reencontrasen y reescribiesen con cada paso de sus habitantes y mirada de sus lectores” (p. 22). La novela, tras su primera edición en dos tomos (Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1884-1885), se publicó de nuevo, una vez revisada, el año de la muerte de Clarín (Barcelona, Fernando Fe, 1901), con prólogo de Benito Pérez Galdós. Tras lo que la tradición ha solido juzgar silencio editorial —el autor del libro prefiere hablar de “condición restrictiva de su divulgación” (p. 21)—¹, solo volvió a ser leída por una nueva generación de españoles ávida de cultura, primero con interés y más tarde con admiración, al ser publicada, y muchas veces reimpressa, por Alianza Editorial en su entonces popular colección de “El Libro de Bolsillo” (1966 y años siguientes) y por el Círculo de Lectores (a partir de 1969), en su muy difundido catálogo por suscripción. Este hecho, sin duda relevante para la posterior inclusión de *La Regenta* en el canon literario, queda con frecuencia olvidado.

Es evidente que hubo una serie de “procesos retardatarios” cuya concatenación impidió la lectura sosegada de *La Regenta* en la España posterior a su publicación, entre los que Labra destaca con insistencia (pp. 11, 121, 182) el reinado de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Pero también es evidente que quienes tuvieron desde el momento de su publicación más interés en “sumergir *La Regenta* en las aguas del olvido” (p. 26) y, en particular, los representantes de tres de los estamentos más representativos de la sociedad ovetense de la época —la Iglesia católica, la Universidad y el Ayuntamiento—, consiguieron, con sus sucesivas *lecturas ideológicas* de la novela, el resultado opuesto: que esta no dejara nunca de estar presente en la memoria de la ciudad.

El enfrentamiento de Leopoldo Alas con el obispo de Oviedo, fray Ramón Martínez Vigil, quien lo acusó en una carta pastoral de repartir entre sus alumnos de la Facultad ejemplares de la recién publicada novela (“un libro saturado de erotismo, de escarnio a las prácticas cristianas y de alusiones injuriosas a respetabilísimas personas”), así como la respuesta de Clarín, de sus compañeros de claustro y de sus alumnos —que rechazaron la acusación del obispo—, sirven para definir la primera de estas *lecturas ideológicas*. En el capítulo a ella dedicado se pone en tela de juicio una idea que está presente en la mayor parte de los escritos centrados en la vida de Leopoldo Alas: su posterior reconciliación con el obispo. La relación entre ambos “no termina tan felizmente como algunos estudiosos dieron por supuesto”, dice Labra (p. 28), aunque la biografía del novelista escrita por Yvan Lissorgues no llega a avalar tal afirmación.

En este mismo capítulo, al analizar con detalle la pastoral del obispo Martínez Vigil, Ricardo Labra lanza una afirmación —de importancia menor, sin duda— con la que, atendiendo a la dedicación académica de quien abajo firma a asuntos de este tipo, no es fácil estar de acuerdo. “*Clarín* —dice en la p. 33— no era filólogo, y muy pocas de sus

¹ En realidad, no merece ni siquiera tal denominación, puesto que en los años anteriores a su *rescate* se reeditó al menos cinco veces, dentro y fuera de España: Barcelona, Maucci, 1908; Buenos Aires, Emecé, 1946; Madrid, Biblioteca Nueva, 1947 (*Obras selectas de Leopoldo Alas*, “*Clarín*”, con “Prólogo biográfico” de Juan Antonio Cabezas); México, UNAM, 1960 (con introducción de Juan M. Lope Blanch y Huberto Batis); Barcelona, Planeta, 1963 (con introducción y notas de José María Martínez Cachero).

correcciones han resistido el paso del tiempo”. Leopoldo Alas, en efecto, no se dedicaba profesionalmente a la filología, pero su vocación tempranísima por la crítica *menuda* (ya manifestada a los 16 años, en los primeros números de su revista personal manuscrita *Juan Ruiz*) lo llevó a interesarse por la nueva ciencia lingüística, cuando esta comenzaba a desarrollarse², y a batallar incansablemente por el buen manejo de la lengua. Naturalmente, los usos que defendía, casi siempre con razón (como muestra su rechazo al régimen preposicional, todavía en vigor, de *escarnio* —se hace escarnio *de*, no *a* alguien o algo— empleado en la pastoral del obispo), eran los imperantes en el momento en que él escribía. Apenas hay que recordarlo, el paso del tiempo hace evolucionar la lengua, y muchas de las críticas concretas que los filólogos preocupados por la corrección idiomática lanzan en cada momento de la historia de la lengua (como Jovellanos o Feijoo antes que Clarín; como Fernando Lázaro Carreter en los últimos tiempos), incluso las más certeras, pueden quedar desfasadas después, sobre todo si las vemos a la cambiante y no siempre atinada luz de las modificaciones que la Real Academia va introduciendo en su *Diccionario*, ahora una vez al año³.

La segunda *lectura ideológica* de la novela comienza a centrarse ya en la *damnatio memoriae* (“un deliberado silencio que pronto se extenderá a toda la obra literaria de Leopoldo Alas envolviéndola con su olvido” —p. 66—) que siguió a la muerte de Clarín y tardó años en levantarse. Cuando muere el escritor, catedrático de la universidad ovetense, concejal en el ayuntamiento por el partido castelarista y “fogoso agitador de la vida cultural de la ciudad” (p. 50), además de empedernido jugador —y hombre bondadosamente dedicado a su familia, hay que añadir—, su inequívoca militancia republicana y su patente actitud anticlerical —que no queda deslustrada, según Labra, por su espiritualidad ajena a la ortodoxia católica (p. 62)— no fueron obstáculo para que sus amigos y compañeros de la universidad y del ayuntamiento asistieran, junto a un crecido número de sus conciudadanos, al entierro de Leopoldo Alas. Casi en ese momento comienza “la larga noche que veló su obra” (p. 67). Pero, si bien es cierto que ni siquiera se le menciona en los actos públicos que en 1908 conmemoraron el III centenario de la Universidad de Oviedo (aunque un grupito de asistentes⁴ lo intentara compensar con un

² Una lectura superficial de la obra crítica y periodística de Leopoldo Alas permite comprobar su interés, ocasional o no, por figuras relevantes de la filología de su época, como Michel Bréal, Paul Regnaud, Franz Bopp, Ernst Robert Curtius, Federico [sic] Diez, Émile Littré, Gustav Gröber o Miguel Antonio Caro. A ello debe añadirse que mantuvo intercambios epistolares con el lingüista sueco Åke W:son Munthe, autor de unas *Anotaciones sobre el habla popular en una zona del occidente de Asturias*, editado en Upsala en 1887, así como con Rufino José Cuervo, por cuya obra filológica Clarín siempre manifestó una sincera admiración.

³ Atendiendo al proceso contrario, son muchas las veces en que el propio Clarín censura a la Academia por no recoger en las páginas de su repertorio términos ya presentes en el uso real. Como el momento en que, con la ironía que suele emplear para este tipo de diatribas, escribe: “La Academia admite *hulla* (¡no faltaba más!), pero no derivado alguno de esta palabra. De modo que *hullero*, *hullera*, no son voces españolas. ¡Y la riqueza *hullera* hace millonarios en mi tierra! Millonarios con barbarismo” (edición de *Obras Completas*, XI, pp. 1162-1163). (El *Diccionario* académico registró el término, por primera vez, en su edición de 1914).

⁴ Pedro González Blanco, Álvaro de Albornoz, Ramón Pérez de Ayala y Enrique Escosura, según escribió el primero de los mencionados (p. 72, n. 36).

apasionado “¡Viva Clarín!”, que fue devuelto por muchas más voces), en la apertura del año académico 1921-1922 ya hay un joven Pedro Sainz Rodríguez, después ministro de Educación Nacional en el primer gobierno de Franco, que pronuncia un discurso sobre el escritor asturiano. Este discurso —subraya el autor del libro reseñado— “debe ser considerado como el primer estudio realizado con rigor académico sobre la obra de Leopoldo Alas *Clarín*” (p. 78). Es curioso que un hombre con un perfil ideológico tan alejado del de Alas fuera quien comenzó la recuperación de sus auténticos méritos, empresa que, paradójicamente también, no llevaron entonces a cabo figuras “tan admiradas y mimadas por la acre pluma” del crítico Clarín como Benito Pérez Galdós o Marcelino Menéndez Pelayo (p. 77).

La recuperación completa de la obra narrativa de Clarín, hasta inscribir su nombre en el canon literario (que Labra describe, incluyendo los aspectos negativos —pp. 90-91—) y también, en cuanto crítico y periodista, como “creador de cánones” (o mejor, dice Labra, como “muñidor de anticánones” —p. 98—), lleva al autor del libro a reivindicar, apoyándose en la opinión de reconocidos *clarinistas* actuales (Gonzalo Sobejano, los ya mencionados Botrel y Lissorgues), a Leopoldo Alas como “escritor total” (p. 110).

El paso siguiente de este proceso de recuperación se encuentra, sin duda, entre los años 1951 y 1952, cuando se cumplen, respectivamente, 50 años de la muerte y 100 del nacimiento de Clarín. De la primera efeméride ha de destacarse, como hace Labra, la aparición del primer estudio de conjunto sobre *La Regenta*, publicado en inglés por Albert Brent en The University of Missouri Studies, con el que comienza el interés de los especialistas, españoles y extranjeros, por la narrativa clariniana. En la segunda sobresale el número que *Archivum* (tomo II, 1952; edición facsimilar, 1985), la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, dedicó a la vida y la obra —crítica, narrativa, poética incluso— del autor, por iniciativa de dos de sus mejores analistas clásicos: José María Martínez Cachero y Emilio Alarcos Llorach. Al homenaje le siguió un ciclo de conferencias en la universidad, amparado por su rector, Torcuato Fernández Miranda, también franquista y más tarde muñidor de la Transición española. En ese momento se produce “un punto de inflexión en la revalorización literaria de Alas *Clarín*, donde su obra comienza a desempolvarse para salir definitivamente del ostracismo” (p. 120).

La tercera *lectura ideológica* que presenta Labra, y que centra el último tercio del libro reseñado, afecta más a Leopoldo Alas, a su familia y al entorno en que se desarrollaron los hechos narrados que a la obra de Clarín. Por extenso nos proporciona noticias sobre el lamentabilísimo hecho que sacudió la conciencia de los ovetenses, aunque se produjera en los turbulentos meses en que la capital asturiana fue un enclave de los sublevados nacionalistas asediado por las tropas fieles a la República: el encarcelamiento y el consejo de guerra que sufrió Leopoldo García-Alas García-Argüelles, el hijo mayor de Clarín, entonces rector de la Universidad de Oviedo, con el bárbaro colofón de su fusilamiento en la cárcel de la ciudad el 20 de febrero de 1937. Y con mayor extensión todavía nos encontramos con el relato minucioso de las vicisitudes

por las que pasó el monumento dedicado a Clarín —presidido por un busto del escritor— en el Campo de San Francisco de Oviedo: su inauguración (tras un largo período de planeamiento) el 4 de mayo de 1931, con presencia del ministro de Fomento de la República, el antecitado Álvaro de Albornoz; la vejación y posterior destrucción, como lamentable hecho que acompañó —inmediatamente antes o después, no hay acuerdo sobre la sucesión de los hechos— al fusilamiento del hijo de Clarín, del monumento dedicado a su padre, destrucción de la que fue responsable un grupo de energúmenos cuya adscripción política, por evidente, no hace falta especificar. Ricardo Labra nos presenta con la crudeza merecida la conclusión a la que lleva el análisis sucesivo de estos dos hechos: “Al escritor Leopoldo Alas *Clarín* no se le podía matar más que simbólicamente, y eso fue lo que doblemente se hizo en Oviedo, con saña y brutalidad, durante la guerra civil. Primero, de la manera más cruenta y terrible, sobre su hijo, el rector Leopoldo García-Alas y Argüelles; y después, sobre la cincelada piedra del monumento del Campo de San Francisco” (p. 153).

La obligada cicatrización de las heridas así abiertas solo comenzó a llegar —y siempre de manera parcial; la muerte del rector es imposible olvidarla y no digamos disculparla— con la inauguración el 26 de abril de 1968 del monumento reconstruido, tras más de treinta años en que del original solo quedó un rastro de piedras labradas en forma de semicírculo que los chiquillos ovetenses de los años 50 y primeros 60 del siglo pasado utilizábamos (el uso de la primera persona no es errata), sin saber de dónde procedía y qué significaba, para nuestros juegos en grupo a la salida del cercano Instituto. Pero el proceso que llevó a esta restitución, desconocido también, y no solo para la mayor parte de los ovetenses entonces niños, encerró una larga y triste peripecia, narrada con detalle por el autor del libro, en la que el ayuntamiento de la capital no queda tan bien parado como el resultado final del proceso hubiera hecho suponer. La consecuencia última fue que, desaparecido el busto original, en estos momentos hay dos réplicas de piedra gemelas dedicadas al autor de *La Regenta*: una, en el reconstruido⁵ monumento del Campo; otra, copia de la anterior, en la Universidad de Oviedo, donde durante años estuvo el segundo original a la espera de un destino más visible para los ovetenses.

La conclusión a la que forzosamente llega Ricardo Labra en las “Consideraciones finales”, tras su amena narración de hechos y brillantes recuento e interpretación de datos, es que las lecturas ideológicas por las que nos ha venido conduciendo “han determinado la complicada recepción de *La Regenta* en Oviedo durante más de ochenta años. Un caso singular de la literatura universal” (p. 185). La sensación que deja llegar al final del libro es desoladora, aunque se vea compensada por la satisfacción de haber leído una historia bien planteada y sobresalientemente desarrollada que, en realidad, como afirma Botrel en

⁵ No con total exactitud. El busto, ya se ha dicho, no es el mismo que presidía el monumento original (aunque en ambos intervino el mismo escultor), y en el lienzo de piedra posterior, donde había un bajorrelieve que representaba “la Verdad, desnuda tras haber retirado el velo de la Hipocresía” (p. 123), en el conjunto actual figura un rótulo grabado en la piedra que reza, simplemente, “Clarín”, seguido de las fechas de su nacimiento y muerte.

su mencionado epílogo, termina bien, sobre todo si atendemos a la suerte que le esperaba a la obra de Clarín tras su definitivo rescate, ya bien avanzado el siglo XX.

Rafael Rodríguez Marín
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

HISTORIA, ESPACIO Y MEMORIA EN LA NARRATIVA ACTUAL EN LENGUA ALEMANA

Manuel MALDONADO-ALEMÁN (coord.)

Madrid: Síntesis, 2020, 564 pp.

ISBN: 978841350464

El ambicioso volumen *Historia, espacio y memoria en la narrativa actual en lengua alemana* es fruto de la investigación de diecisiete profesores de Literatura Alemana. Está estructurado en tres bloques, precedidos por una introducción y un capítulo de Manuel Maldonado-Alemán en el que aborda con exhaustividad el trasfondo teórico del volumen (el proceso del recuerdo, tipos de memoria, la representación narrativa del pasado, la memoria y el recuerdo; la relación entre espacio, memoria e identidad y la aparición de la memoria transnacional y transcultural en la literatura actual en lengua alemana). Este capítulo es indispensable para comprender en profundidad cómo los acontecimientos históricos y el lugar en el que ocurren afectan a la historia pública y privada de las naciones —en este caso, Alemania— y de los sujetos, quienes la rememoran y la plasman en la literatura para comprenderlos y para comprenderse a sí mismos.

El primer bloque, el más extenso, se titula “Historia y memoria” y recoge estudios sobre el recuerdo del pasado histórico en novelas alemanas actuales. Manuel Montesinos Caperos analiza *Graubart Boulevard*, de Christoph W. Bauer, relato que a través de la reconstrucción del pasado de una familia judía de Innsbruck cuestiona si el terror nazi sigue vivo en 1961. También ambientada en Austria, la novela de Arno Geiger que analiza Olga García, *Es geht uns gut*, se centra en la resistencia al recuerdo cuando en el año 2001 el protagonista recibe en herencia la casa de sus abuelos. Juan Manuel Martín Martín presenta *Winnetou August* de Theodor Buhl, novela en la que la narración autobiográfica de un niño que se refugia en la literatura aborda la problemática entre Silesia y Polonia en la postguerra desde un punto de vista melancólico y victimista. A continuación, Leopoldo Domínguez presenta *Auf der anderen Seite der Welt*, última novela de una tetralogía del autor Dieter Forte, considerando la pintura y la fotografía como medios para investigar sobre el pasado y la relación de esta última con el paseante o flâneur. En la siguiente contribución, Patricia Cifre Wibrow se ocupa de *Rot y Der Freund und der Fremde*, de Uwe Timm, que versan sobre la generación del 68 a través de discursos

fúnebres. En *Rot* los años de las revueltas estudiantiles se evocan con nostalgia, escepticismo y desencanto, mientras que en *Der Freund und der Fremde* el recuerdo muestra la mirada al propio interior y a la vez dialoga con la imagen del amigo recordado. A continuación, Diego A. Mejía-Alandia analiza *Mein Jahr als Mörder*, de Friedrich Christian Delius, haciendo hincapié en la violencia como agente estético y en la obra como antimonumento que obliga al lector a emitir un juicio sobre el asesinato de un juez nazi con los movimientos estudiantiles de 1968 de trasfondo. Por su parte, M. Loreto Vilar examina *Lagerfeuer*, de Julia Franck, que contribuye a completar la memoria de las dos Alemanias a través de los narradores refugiados en un centro de acogida de Berlín Occidental. Olga García presenta un análisis de *Russisch Brot*, de Michael Wildenhain, novela en la que desde el Berlín dividido se hace un recorrido por la historia familiar de los Rößler y por la historia de Berlín desde los años 40 hasta los 70. En la siguiente contribución, María González de León se ocupa de *Haltet euer Herz bereit*, de Maxim Leo, novela autobiográfica en la que la indagación sobre el pasado familiar a través de conversaciones y fotografías implica un acercamiento al pasado de Alemania, difícil de interpretar y de conciliar desde el punto de vista de la memoria cultural y la memoria familiar. En la siguiente contribución, Manuel Montesinos Caperos considera la novela *Sommengewitter*, de Erich Loest, texto que persigue hacer justicia con los participantes en la Revolución del 7 de junio de 1953. Miriam Llamas Ubieto presenta *In Zeiten des abnehmenden Lichts*, de Eugen Ruge, novela familiar y generacional que abarca medio siglo de acontecimientos históricos e indaga sobre el pasado de la RDA desde la perspectiva del protagonista en el año 2001. En la siguiente contribución, Leopoldo Domínguez analiza *Kruso*, de Lutz Seiler, relato que tiene lugar en la isla de Hiddensee, desde la que se narra el final de la RDA. Destaca el carácter intertextual con *Robinson Crusoe* y el homenaje que la novela rinde a Trakl así como a los propios ciudadanos de la RDA que fallecieron ahogados en el Báltico. A continuación, Manuel Sánchez Romero se ocupa de *Adam und Evelyn*, del autor de la *generación distanciada* Ingo Schulze, historia de amor que tiene como trasfondo la situación de Alemania en el verano de 1989 en torno a la caída del Muro; en la simbólica búsqueda del paraíso, tanto la RDA como el capitalismo son criticados. Por su parte, Miriam Llamas Ubieto presenta *Wie es leuchtet*, de Thomas Brussig, donde desde el otoño de 1989 hasta la unificación alemana se aborda el cambio (*Wende*) como figura clave; la novela construye una contramemoria que profundiza en aspectos diferentes a los que muestran los medios de comunicación. En la siguiente aportación, Blanca Merck Navarro se ocupa de *Der Bienenkönig*, de Katrin Seglitz, crónica familiar en la que, a pesar de que el Muro haya caído, la relación entre dos hermanos residentes en las distintas Alemanias se desmorona. En el siguiente texto, Juan Manuel Martín Martín presenta un análisis de *Die Frau in der Streichholzschatel*, de Nicki Pawlow, donde se ofrece a la vez una retrospectiva y una prospectiva de la reunificación; la protagonista vuelve a la RDA con recuerdos llenos de nostalgia. Olga Hinojosa Picón se ocupa a continuación de *Zwischenspiel*, de Monika Maron, poniéndola en relación con otras novelas de la autora; ahonda en el sentimiento de culpabilidad y en

el juego olvido/recuerdo cuando la protagonista abandona a su pareja en la RDA. Blanca Merck Navarro analiza *Und da kam Frau Kugelman*, de Minka Pradelski, en la que se destaca el silencio intergeneracional de los supervivientes del holocausto hacia sus hijos, quienes sufren un trauma por no haber escuchado su pasado familiar en boca de sus padres. El bloque se cierra con el estudio de Asunción Sainz Lerchundi de *Malka Mai*, de la escritora Mirjam Pressler, novela juvenil documental basada en hechos reales en torno al Holocausto, al que la niña judía logró sobrevivir.

El segundo bloque, “Espacio, tiempo y recuerdo”, destaca la obra de autores en los que predomina el recuerdo a partir de la evocación de espacios y lugares. Manuel Maldonado-Alemán trata la narrativa de viajes de Christoph Ransmayr, reales o ficticiales, apuntando a las relaciones espacio-temporales. Manuel Montesinos analiza el recuerdo topográfico en Thomas Brussig pasando por lugares como el Berlín dividido, Praga, Hungría, Leipzig y Nueva York. De la novela realista *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*, de Uwe Tellkamp, destaca Víctor-Manuel Borrero-Zapata su pertenencia a la nueva literatura de la memoria, recreando el bombardeo de Dresde en 1945 hasta el final de la RDA. A continuación, Patricia Cifre Wibrow trata la relación existente entre el espacio (público y privado) y el poder en la narrativa de Uwe Tellkamp, desde el hundimiento de la RDA hasta el Berlín unificado. Asimismo, María González de León destaca la imagen de la Alemania Oriental y su relación con la identidad en la obra de André Kubiczek, considerando tanto espacios rurales como urbanos. Finalmente, Juan Manuel Martín Martín presenta un análisis de los lugares en la obra de Viola Roggenkamp, señalando su ambivalencia según sean recordados o vividos en el presente.

El tercer y último bloque lleva por título “Memorias híbridas”, obras con trasfondo transcultural representado en memorias transitorias, fragmentarias y móviles. Víctor Manuel Borrero Zapata considera *Selam Berlin*, del turco-alemán Yadé Kara, situada en el Kreuzberg de los años en torno a la caída del Muro. Margarita Blanco Hölscher habla sobre la obra de Irena Brežná, donde Eslovaquia y Suiza compiten por tener el estatus de patria. Olga García investiga sobre la obra de la escritora nacida en Hungría Terézia Mora, de la que destaca su pertenencia a la *Wendeliteratur* con la presencia de rasgos transnacionales característicos del mundo globalizado. Finalmente, Isabel Hernández escribe sobre identidad y memoria en la obra de Catalin Dorian Florescu, que emigró siendo adolescente de Rumanía a Suiza, destacando los aspectos de interculturalidad, interlingüismo y la búsqueda de la propia identidad en los espacios y lugares donde se desarrollan los textos.

Aunque la extensión de las tres partes sea descompensada, el catálogo de obras consideradas es, en su conjunto, de gran valor por su actualidad, su variedad y por ser ejemplo y reflejo de los intensos acontecimientos históricos que ha vivido Alemania desde la Segunda Guerra Mundial hasta su reunificación, llegando en el presente a ser una sociedad con un marcado carácter intercultural. Gracias a los estudios presentados se puede rastrear el modo en que se recuerda todo ello en la literatura alemana, además de la reflexión que ofrecen los escritores sobre la identidad alemana y la de sus ciudadanos.

Por ello, el volumen constituye un manual necesario tanto para estudiar y comprender con profundidad la narrativa alemana actual como para observar la relación entre la memoria y la conformación de la identidad que se refleja en la literatura.

Teresa Cañadas García
Universidad Complutense de Madrid



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

NARRADORAS ESPAÑOLAS DE POSGUERRA

Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN y Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (eds.)

Berna *et al.*: Peter Lang, 2022, 227 pp.
ISBN: 9783631869406

Pocos son los volúmenes capaces de reunir voces tan autorizadas en materias a menudo desatendidas por la crítica como *Narradoras españolas de posguerra*. Las cerca de doscientas páginas circulan al cuidado de dos amplios conocedores de la presencia de la mujer en el panorama literario de la posguerra española, Clara I. Martínez Cantón y Sergio Fernández Martínez. Si bien somos cada vez más los que nos preocupamos por la revisión de un canon injustamente construido por diversas razones, la edición que reseñamos compendia una serie de estudios realizados por investigadores internacionales de primera línea que completan el panorama narrativo español desde los primeros años cuarenta hasta los sesenta fundamentalmente. Las páginas que nos ocupan nacen, por tanto, de la voluntad por conocer nuevas miradas, incluso primeras, sobre la producción novelística y cuentística de mujeres que escribieron durante un periodo de la historia de España condicionante. De este modo, merecen atención la particularidad de sus circunstancias desde muy diversos puntos de vista, algo que permite editar un volumen que da buena cuenta de las interrelaciones entre la creación literaria, los derroteros históricos por los que fluctuó el país y su contexto sociocultural. Todo ello analizado desde los ojos críticos del presente, quizás más justos e independientes.

Así las cosas, se abren los capítulos con una presentación llevada a cabo por los encargados del ejemplar, donde quedan claras las intenciones con las que se plantea. A la voluntad por rescatar del olvido una nómina imprescindible para la comprensión del anómalo periodo de la literatura nacional se le suma la de engrosar el canon a partir de plumas poco o nada conocidas siquiera por el público especializado, aunque brillantes en su manifestación artística. Con este fin, optan por una organización cronológica en lo que se refiere a la temática de los estudios presentados. De este modo, se podrá observar la dialéctica que se establece entre cada autora y el lugar de enunciación de sus textos, tan específico y tan cambiante según la década. También podremos disponer el hilo narrativo desde los años treinta hasta los setenta, cuando la dictadura llega a su fin, por lo que nos será posible percibir la evolución que resulta de la comparativa entre unas obras y otras.

Por ello, además, se ha optado por agrupar los estudios que se refieren a la misma figura en un mismo bloque, pese a que suponga esta decisión un alto temporal en el camino. Los editores culminan su presentación con una propuesta bibliográfica crítica para el interesado en conocer más acerca del tema general del que versan los estudios.

Raquel Conde Peñalosa, especialista en literatura escrita por mujeres durante el franquismo, es la encargada de ofrecer una perspectiva global de esta nómina en lo que se refiere a su situación y a la recepción de su obra. Gracias a su aportación, el lector tiene en cuenta en lo sucesivo una serie de factores que explican el auge de algunas autoras, la cancelación de otras o las complicaciones de difusión de los textos. Así las cosas, serán hasta nueve los nombres de las escritoras en las que se profundiza seguidamente. Por otro lado, bien es cierto que no dejan de mencionarse algunas otras de elevadísimo interés, pero que no se han incluido, en la gran mayoría de los casos, por falta de estudios actualizados a su propósito. Recordemos que las investigaciones a las que nos referiremos han sido trabajadas en el contexto de revisión que supone la época actual.

El apartado que versa a propósito de autoras concretas lo inauguran las líneas de Marifé Santiago Bolaños. La investigadora nos permite conocer el mundo literario de Elena Fortún, además de la imbricación entre algunos de sus personajes femeninos más famosos —la Celia de *Celia en la revolución*— y la propia personalidad de Encarnación Aragoneses, nombre real de quien tuvo que escribir bajo seudónimo. En su afán por mostrar la proyección de la mujer de carne y hueso sobre su producción, se nos presenta un análisis de su obra póstuma *Oculto sendero* y las cartas personales que intercambiaba con la que se convirtió en su joven amiga, Carmen Laforet. Por su parte, María del Mar Mañas Martínez escribe a propósito de la narrativa de la autora a quien se dedicó en su tesis doctoral, Elisabeth Mulder. Si bien plantea en un principio las impresiones generales de su narrativa, se centra en la caracterización femenina de las protagonistas en dos obras: *Preludio a la muerte* y *Crepúsculo de una ninfa*. Además, en su detallado estudio incorpora informaciones inéditas gracias a sus entrevistas con los descendientes de Mulder.

En cuanto a la figura de Eulalia Galvarriato, Adrián Ramírez Riaño escribe sobre la epistolaridad en *Cinco sombras*, obra recientemente editada por Luca Cerullo, el otro investigador que se ocupa de la autora. Ramírez Riaño aborda su estudio desde el epistolario del personaje de Julia, aunque también presenta reflexiones interesantes a propósito del género epistolar y su relación con la mujer que se vale de ese recurso en su escritura. En su caso, Cerullo trata de desempolvar el repertorio breve, hoy editados bajo el título de *Raíces bajo el tiempo*. Son interesantes sus conclusiones en tanto que demuestran la función de corolario que supone la producción cuentística galvarriatana con respecto de su única novela.

Más adelante, podemos leer sobre la figura y producción de Ana María Matute. Basilio Pujante Cascales es seguramente el que con mayor tino contextualiza a la barcelonesa, situándola como referente del género del microrrelato, no así como modelo, pues no terminó de cuajar los planteamientos de la autora en la producción posterior. Se

vale de *Los niños tontos* para preguntarse por la conformación del canon del microrrelato y propone la obra como hito fundacional del género en España. Anja Rothenburg, por su parte, nos ofrece un análisis pormenorizado de la novela más señera de Matute, *Los Abel*. Estudia los derroteros censors por los que tuvo que pasar la obra, desde el plano físico —tachaduras, reconsideraciones, etc.— hasta el lingüístico, justificando procesos de autocensura. Por último, en esta línea, Simón Valcárcel Martínez cierra el conjunto de artículos dedicados a Matute con el examen de *Historias de la Artámila*. Se aproxima a los veintidós cuentos desde diferentes patrones de significado, pues propone una categorización de los personajes infantiles según si presentan en sus actividades ciertos parámetros caracterizadores: signos de rareza física o mental, soledad familiar o vivencias en mundos de fantasía.

Si avanzamos en nuestra lectura, nos encontraremos con el estudio realizado por Fleur Duplantier a propósito de Laura de Noves, seudónimo de Carlota O'Neill, quien tras ser liberada de la cárcel se adapta a las líneas de pensamiento franquista en su escritura. Este artículo plantea una primera panorámica de las características de la “novela rosa” para desembocar en el análisis estilístico de Noves en relación con dos aspectos: lo esperado por las imposiciones franquistas y los rasgos autobiográficos de la propia escritora como la presencia de la muerte, la música o el mar, elementos catalizadores de su personalidad. A todo ello se le suman las investigaciones de Pi-Chiao Liu a propósito de Carmen de Icaza. A partir de *Yo, la reina* se desarrolla una reflexión fundada en torno a los valores culturales que escondía la “novela rosa” durante los años de mayor censura. La especificidad de su autora radica en la exploración de su identidad a través de su obra, pues su estilo personal pareció resultar alentador para algunas de sus lectoras.

Más allá, Iván Mallada Álvarez nos invita a caminar por los derroteros no siempre fáciles por los que debió de pasar la que considera una de las más importantes representantes de la literatura realista de posguerra, Dolores Medio Estrada. El investigador se acerca a la narrativa de la asturiana desde *Diario de guerra*, en un primer momento, para centrarse en *Nosotros, los Rivero*. Novela esta última en la que se puede observar la vehemencia de una mujer que defiende al débil, aun cuando su propia integridad está en juego. Por otro lado, también es reivindicada Concha Castroviejo, autora raramente mencionada en la historiografía literaria. Se ocupa de ella con gran minuciosidad Clara I. Martínez Cantón a partir de *Víspera del odio*, aunque se centra en la carta que constituye la segunda parte de la novela, precedida por tres capítulos a modo de introducción. Las cavilaciones en torno a la palabra y las dificultades que implica decir y no decir en una sociedad como en la que se inscribe esta autora permiten vertebrar su estudio a la investigadora. Habrá que saber leer entre líneas, tal y como se nos advierte, para desentrañar los posibles significados de una escritura medida como la de Castroviejo.

Llegamos al final con el muy interesante trabajo que nos brinda Javier La Beira, quien se nos presenta desde el principio pretendidamente alejado del tono erudito siempre esperado de un volumen de estas características. Sin embargo, el conocimiento que nos comparte trasciende todo intento de sistematización científica, pues nos hace cómplices

del tiempo que pudo compartir con Mercedes Formica. A través de los tres encuentros relatados, el investigador nos conforma una imagen clara de la personalidad de una mujer con independencia de pensamiento y tolerante, cualidades que se dejan ver en la totalidad de su producción.

Izan García Baumbach
Universidad Complutense de Madrid



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

**THEORY IN THE “POST” ERA. A VOCABULARY
FOR THE TWENTY-FIRST-CENTURY CONCEPTUAL COMMONS**

**Alexandru MATEI, Christian MORARU
& Andrei TERIAN (eds.)**

New York *et al.*: Bloomsbury Academic, 2022, 376 pp.
ISBN: 9781501358951

Nos hallamos ante un instrumento meta-teórico de gran utilidad, que se propone recomponer el discurso teórico del siglo XX para introducirnos en un paisaje más integrador, relegando la dicotomía centro-periferia, en la que se ha basado durante los últimos cien años la teoría literaria creada en el espacio geopolítico euroatlántico y que, en opinión de los coordinadores de este volumen, ha ejercido una mirada excluyente hacia otras tradiciones, a las cuales no dudó en calificar de “periféricas”. El libro se dirige a estudiosos de la literatura en su vertiente teórica, crítica y comparada, así como para traductólogos, y teóricos de la cultura. Es al mismo tiempo un valioso material de consulta para quienes emprenden el camino de la investigación, dada su vocación antológica, al recoger y definir tantos conceptos “post” como fuera posible. Viene a completar una línea de investigación sobre las literaturas del mundo, contexto en el cual hemos visto trabajos colectivos de envergadura como el de Martin, Moraru y Terian (2018), en el que los autores se preguntaban si todas las literaturas son mundiales y si pertenecen a un entramado de preocupaciones holísticas que cobran actualidad con interrogantes atomistas que ofrecen su contrapunto. Argumentaban los coordinadores del aquel volumen por qué la literatura rumana no es menos “mundial” que literaturas “mayoritarias” como la francesa o inglesa y abogaban por el abandono del nicho donde las literaturas así llamadas “pequeñas” han sido relegadas en el gran *amfiteatrum mundi*. El libro que reseñamos aquí continúa este debate sobre la globalización (que ya en 2008 abrió Virgilio Tortosa como editor de *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Biblioteca Nueva) y sobre la pérdida de diversidades e individualidades lingüísticas y culturales que supone, aunque, por otra parte, pone en duda el determinismo de ciertas jerarquías y privilegios que colocan a algunas literaturas en el circuito de valores y olvidan sistemáticamente a otras.

La finalidad de este libro es teórica en la revisión conceptual de campos aparentemente divergentes (formalismo, ambientalismo, era digital, dimensión política)

y es meta-teórica en su reivindicación de aquello que representa la teoría desde un punto de vista institucional y ante la comunidad, entendiendo por “comunidad” la suma de voces colectivas, junto con el lugar de origen condicionador y las narrativas y contra-narrativas de cada una de ellas, a su vez sometidas al rigor de sus disciplinas de procedencia.

El volumen pretende y, en nuestra opinión, consigue ofrecer, en resumidas cuentas, una revisión epistemológica y una auto-revisión ontológica de la teoría literaria, la cual ha dejado de estar exclusivamente vinculada al ámbito humanista, para incumbir, desde un plano superior, al pensamiento del siglo XXI y a su rumbo. De ahí que sus instrumentos ya no puedan ser (solo) los habituales, aunque son indultadas por parte de los editores (Matei, Moraru y Terian) las teorías que nacen del paradigma lingüístico-formalista saussuriano, con su alcance trans e intercontinental, así como los loables esfuerzos teorizadores acaecidos durante la era de proliferación de los distintos “post” que los autores de este libro coral desgranar.

En el prefacio, los artífices del volumen (quienes afirman no estar de luto por la muerte de la teoría, la cual, perfectamente viva y saludable, habita todas las áreas de nuestra existencia, atravesando fronteras reales y figuradas) anuncian sus intenciones y le adelantan al lector lo que va a encontrar en sus páginas: un debate actualizado y a escala mundial sobre lo que es y lo que debería ser hoy en día el enfoque teórico con mayúscula, y la teoría cultural y literaria en particular, y sobre todo, lo que no debería ser: una visión deudora del parcialismo y centrismo hegemónico, repleta de conceptos “post” que han venido a sustituir los “ismos” de hace algunas décadas.

El libro no se dedica (aunque sí se refiere) a la crítica de conceptos heredados y creencia de que estos y los paradigmas de pensamiento de los que emanan (con sus “centros geo-teóricos”) son los únicos portadores de pericia intelectual y autoridad, sino que se desplaza hacia un plano estructural, tratando de influir en cómo se remodela la teoría más allá de las tendencias globalistas, o las visiones en túnel de la política. Sin embargo, aun cuando discuten, los teóricos siguen recurriendo a un léxico, una metodología, unas preocupaciones temáticas y unas presuposiciones comunes, y esta es una hipótesis que queda demostrada en el libro, lo cual constituye un hallazgo de los autores congregados en él.

Los autores del capítulo introductorio, Alexandru Matei, Christian Moraru y Andrei Terian, explican los motivos de este quehacer (meta)teórico, así como los dos términos que conforman su título: el explícito (*post*) y el implícito (*mundial*), así como el concepto de “universales teóricos”, categorías que, en palabras de estos teóricos, han ido afinándose cronológica y espacialmente a los ruidos y formas del mundo y a su riqueza creativa. La proliferación y el viaje intercontinental (con ayuda de la traducción, y no sin fricciones) de conceptos “post” (*postcriticismo*, *posthumanismo*, *postpresentismo*, incluso el forzado *post-postmodernismo*) son, a la vez que su razón de ser, el foco en el que se centra el debate intelectual de este volumen, si bien se advierte que la acepción de *post* adoptada aquí es la de “suceder en el tiempo, a modo de consecuencia”, y no la de “ser el mero eco de algo”.

Asimismo, el libro ofrece una descripción del actual sistema mundial de “producción, consumo y reproducción” de teorías. No en último lugar, este libro rompe una lanza a favor de la descentralización de la teoría (que ha estado sometida por demasiado tiempo al eje “central-periférico” entendido como “esencial-insignificante”), y predica con el ejemplo, pues los autores de los distintos capítulos abordan fenómenos académicos centrales desde los márgenes, tal como se intentó también por parte de José Lambert y Catalina Iliescu Gheorghiu, con la edición de *Universe-Cities as Problematic Social Villages: Continuities and Shifts in our Academic Worlds* (PGET / UFSC, 2014), donde se advertía de las limitaciones del modelo compartimentado de un ya dudoso *autoritas* de las universidades actuales sometidas al poder político localista.

El libro se divide en tres partes, dedicadas a la estética, a la coordenada temporal, y a las modalidades críticas, con una estructura equilibrada de seis, cinco y otros cinco capítulos que finalizan con una bibliografía general, seguida de las semblanzas de los autores y el índice por materias y nombres que ocupa seis páginas.

La primera parte abarca seis capítulos en los cuales: Dumitru se ocupa del “constructalismo” basado en las teorías de la naturaleza, más exactamente las de la física termodinámica, que propugnan un nuevo estructuralismo extrapolable a las teorías literarias; Matei aborda la era post-estética del quehacer teórico, con sus ontologías y el ejercicio de cierta “diplomacia” entendida como mediación para cambiar visiones y creencias o para generar nuevas decisiones y acciones; Goldiş se ocupa del giro ideológico en la narratología; Macrea-Toma se centra en los populismos, su estela, y en cómo afectan a la meta-política de la literatura comprometida; Terian se aproxima a los universales de siempre (racismo, género, clasismo) ante la inminente aversión hacia el postcomunismo, que genera la “intoxicación” con este “mantra” de la crítica cultural rumana y de otras; finalmente, Braga aduce las bondades de lo que llama “anarquetoipo”, categoría morfológica y estructural que reúne las corrientes opuestas al canon tradicional (etiquetadas de anárquicas, antisistémicas, iconoclastas, o antinómicas), que el autor sitúa en la frontera del debate actual sobre formas, géneros textuales y valores.

La segunda parte está conformada por los diversos conceptos “post”, que abre Muşat en su discusión sobre los complejos culturales nacidos de etiquetas canónicas como la que ha perseguido a la sociedad rumana durante siglos, (tachándola de “subdesarrollada, retrasada e inercial”); continúa el debate Creţu, quien aborda “el pasado” y “a los pasados” frente al “ahora” en la era del “postpresentismo”; completa esta radiografía la visión postfuturista de Moraru, quien arguye que la modernidad, que Octavio Paz (p. 179) definió como un producto colateral de nuestra concepción lineal y sucesiva de la historia, o el “ahora” no deja de ser futuro en esencia y hace un guiño a las “literaturas del mundo” (véase también *Romanian Literature as World Literature*, editado por Mircea Martin, Christian Moraru & Andrei Terian, Bloomsbury, 2018, y *Francophone Literature as World Literature*, editado por Christian Moraru, Nicole Simek & Bertrand Westphal, Bloomsbury, 2020); Mironescu se vuelve simétricamente hacia el pasado en su análisis de la memoria crítica ejercida en las postrimerías de la caída del régimen comunista, la

cual denomina “postmemoria”; por último Cernat aduce el argumento de la bioficción en la legitimación de la teoría como resorte intrínseco de la literatura y su dinámica.

La tercera y última parte abraza los trabajos de índole más aplicada de: Baghiu, quien aborda la rama de la *geocrítica* (crítica relacionada con la geografía literaria) centrándose en el imaginario de la pobreza relacionado con el “Sur” y presente en la prosa ficcional de la Rumania comunista; a su vez, Iovănel, propone, parafraseando a Latour (p. 251), un “realismo más realista” dentro del debate sobre la “construcción” de la realidad, sometido durante bastante tiempo al “imperialismo” teórico-crítico de cuyo “relativismo paranoídal” ha llegado la hora de desprenderse, dando un giro, tal vez hacia una cognición de tipo más natural. En su ensayo, Stan aboga por un nuevo “humanismo digital” con la consiguiente re-ubicación, y pone bajo el foco la crítica digital como área en expansión, acorde con el rumbo actual de la escritura y lectura digital, que, lejos de perder adeptos (culpable, según algunos, de “la muerte del libro”) lo que ha hecho ha sido cambiar la crítica, al cambiar el medio y el entorno, enriqueciéndola con anotaciones y comentarios, según solían hacer los filólogos antaño. A su vez, Dobrescu nos propone un estudio de caso sobre la conocida —no oficialmente— como “Escuela de Braşov” (iniciada como movimiento intelectual de resistencia contra el totalitarismo por la triada Muşina-Crăciun-Podoabă) y su línea de trabajo, novedosa en los ochenta, sobre cuerpo y corporeidades, para demostrar cómo la labor teórico-crítica de regiones extra-céntricas (entendiendo por “centro” universidades como Bucarest o Cluj) pueden llevar conceptualmente la delantera. Para cerrar esta tercera parte y, con ella, el libro, el capítulo de Borza compara el “post” de “postcomunismo” con el de “post-canon” para resaltar el giro desde la incuestionabilidad del canon literario en los setenta y ochenta en las literaturas del bloque soviético est-europeo, a su categórica condena a partir de la caída del telón de acero, por ser visto como un resorte del control ideológico ejercido por la(s) dictadura(s).

Quienes nos dedicamos a la Traductología, revisitamos con este libro el debate que abría Lawrence Venuti en la última década del siglo XX con su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London/New York: Routledge, 1995) sobre el canon y las periferias.

En este sentido, *Theory in the “post” Era* es un instrumento de recomendada lectura, consulta y manejo, puesto que recoge visiones desde los márgenes (o semi-márgenes) a fin de replantear la teoría en el siglo XXI, ofreciendo narrativas menos centrales que las occidentales (tradicionalmente “oficiales”) tal y como se espera de un replanteamiento del pensamiento crítico que se desea universal y heurístico.

Catalina Iliescu Gheorghiu
Universidad de Alicante



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

LA NARRATIVA ELOCUENTE DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Francisco MORALES LOMAS (ed.)

Bruselas *et al.*: Peter Lang, 2021, 248 pp.

ISBN: 9782875744555

Francisco Morales Lomas ha coordinado un estupendo ensayo donde se recogen artículos dedicados a analizar la obra de Antonio Muñoz Molina. No hace falta decir que Muñoz Molina ha creado un cosmos narrativo donde viven muchos personajes, muchos espacios y también ha ido fraguando a lo largo de su trayectoria literaria un espacio para la meditación, donde la literatura se convierte en un espejo de reflexión. La necesidad del escritor de entender la palabra como un tejido donde va creciendo el tapiz de la creación ha sido una constante en Antonio Muñoz Molina.

Francisco Morales Lomas habla de una visión general de su narrativa, centrándose en *La noche de los tiempos*; Fernando Valverde nos habla de la Lisboa que da sombra al asesino de Martin Luther King; Nieves García Prados reconstruye la historia real en la que está basada la novela *Plenilunio*; Antonio Varo y José Antonio Santano se centrarán en *El jinete polaco* y en *Mágina*, espacio de ficción donde Muñoz Molina ha creado un universo literario. Rafael Ruiz Pleguezuelos y José María Barrera López hablan de *Sefarad*, novela que nos lleva al exilio y al desarraigo. Raquel Lanseros entiende la narrativa de Muñoz Molina centrando su texto en el tema poético, porque la prosa del autor es también un espejo de lo lírico. En Muñoz Molina respira todo un mundo de imágenes, de sensaciones, de evocaciones. Antonio Rodríguez Jiménez habla de la huella de Muñoz Molina en los poetas de los 80, teniendo como espacio de encuentro *El invierno en Lisboa*.

En los últimos apartados del libro podemos aprender mucho con las reflexiones de Manuel Ángel Vázquez Medel en el análisis político de la novela *Todo lo que era sólido* y la idea de la literatura como utilidad o espacio inútil desde el punto de vista práctico, pero necesario para el crecimiento personal en el artículo de Remedios Sánchez García.

Con estos mimbres, el libro analiza todos los espejos del mundo literario del escritor, porque la diferencia de prismas nos abre a una reflexión: ¿es Muñoz Molina un autor esencial en nuestra literatura? Indudablemente sí, por la hondura de sus novelas y por ese aspecto ensayístico que ha ido adquiriendo sus últimos libros, donde se plantea la

necesidad de la evocación del pasado o la renuncia a mirar al ayer y aceptar el tiempo actual.

En el artículo de Rafael Pleguezuelos, titulado “Belleza a la espera: inmovilidad y juegos de memoria en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, señala el autor algo muy importante en el escritor, la nostalgia, concepto que es clave en su narrativa, porque hay algo que siempre se evoca y en un presente parece que sus personajes viven anhelando lo no vivido, recordando lo que ocurrió o esperando algo que no llegará: “La nostalgia es una neblina tan densa en la producción del novelista andaluz que ocupa cuanto escribe, ya esté realmente dirigido al pasado o, más llamativamente, a ese futuro sobre el que se especula” (p. 125).

En el artículo “La melancolía de Antonio Muñoz Molina en la novela”, Antonio Varo Baena incide en la idea de ese regreso a la infancia, como la etapa de la felicidad, pero el escritor vive aún en su ensimismamiento, porque sabe que hasta el pasado contiene infelicidad: “En *El jinete polaco*, el sentimiento melancólico se hace explícito en el recuerdo del niño que fuimos; el paraíso perdido de la infancia es un estímulo demasiado fuerte para ensayarlo y al tiempo incómodo” (p. 99). Es incómodo, porque del pasado también se extrae una melancolía, como si el niño fuera ya un ser melancólico, de la vida que no está viviendo e imagina.

Francisco Morales Lomas incide en la idea de la creación como un fresco sobre el tiempo en *El jinete polaco* en su artículo “Perspectivas sobre la narrativa de Muñoz Molina”, cuando dice: “Pero también esta novela es un encuentro con sus propias raíces, con la memoria y con los territorios de la infancia que llegan una y otra vez en forma de situaciones envolventes como la del cuerpo emparedado o la del retratista” (p. 28). Y siempre, como dice Morales Lomas, la ciudad natal, Mágina en su novela, territorio onírico, como la Comala de Juan Rulfo o el universo de García Márquez o de Faulkner. Muñoz Molina sabe muy bien que el espacio de la novela es también protagonista, que respira a través de las páginas y así su Mágina es la ciudad del recuerdo, la ciudad de la infancia, pero también testigo que mira a los seres humanos, que los radiografía en el tiempo.

Como indica José María Barrera López, en su artículo “Exilio y novela”, cuando se refiere a *Sefarad*, hay en Muñoz Molina un exilio interior, afectivo, que va desde la realidad del destierro de tu patria al destierro de tu lugar en el mundo, más hondo todavía, lo que lleva a la melancolía de la que hablaba antes y que nutre toda su obra narrativa:

Es la obra de Muñoz Molina un ejercicio de deudas a dos grandes, como nos recuerda Raquel Lanseros en su artículo: “Pura alegría: una aproximación poética a su literatura”, porque Max Aub y Onetti son dos cimientos donde ha creado el escritor una mirada, como confesó en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española el 16 de junio de 1996.

Como señala acertadamente Manuel Ángel Vázquez Medel en su artículo “Una serena e inaplazable rebelión cívica”, es la mirada. Cita para ello las palabras de Justo Serna, el cual escribió un importante estudio titulado *Antonio Muñoz Molina. El tiempo en nuestras manos* (editorial Fórcola, 2014), donde señala en el prólogo que es la mirada, atenta, con

la que escruta los hechos, con el rigor implacable del que novela sabiendo que el ensayo y la novela son todo un tejido, un tapiz que se une, donde los géneros convergen. Ya no podemos hablar de un género, sino del encuentro en un hallazgo lingüístico de todas las formas posibles de la creación.

Da la sensación de hallarnos ante un escritor cuyo afán es encontrar en su obra la luz que amaine su soledad, porque, para el escritor de Úbeda, la literatura es un ejercicio lejos de lo social, envuelto en la madeja del lenguaje, de sus prismas, de los espejos que ha ido cristalizando en una obra madura y llena de convergencias. Lo indica así Antonio Rodríguez Jiménez, cuando en su artículo “La huella de Muñoz en los poetas de los ochenta a través”, señala: “Para Muñoz Molina la literatura es soledad y la vida literaria es tumulto. El trabajo de escritor o de lector es absoluta soledad, aunque en la vida literaria se convierta en actor. Él sabe que no tiene más remedio que publicitarse, aunque el mayor tiempo lo utiliza para encerrarse y crear” (p. 179).

La idea de la melancolía también está en *Beltenebros*, en *El invierno en Lisboa*. La obra narrativa de Muñoz Molina es un fresco que habla al mundo interior, que busca a través del lenguaje, muchas veces poético, la luz que nos lleva a la conciencia y a vernos en un espejo del tiempo. A través de sus personajes, vemos al hombre que se busca en otros paisajes, el que anhela otro amor, el que sueña otra vida.

Estamos ante un libro que incluye también un interesante artículo de Luis Antonio Espejo-Saavedra Santa Eugenia cuando hace una comparativa entre Baroja y Muñoz Molina. Ambos narradores crean un espacio y unos personajes que respiran y que nos envuelven en la nostalgia del tiempo, el vivido y el que imaginamos.

La edición que ha hecho Francisco Morales Lomas es espléndida y los artículos son todos de primera calidad, donde se hace un análisis detallado de novelas y de las miradas de Muñoz Molina a la literatura. Editado por Peter Lang, en Bruselas, es un estupendo ejercicio de análisis que confirma la calidad literaria de un narrador que traspasa la página, que va más allá de la historia que cuenta y que penetra en nosotros con la sensación de buscar, a través de una melancolía ante la vida, ese espacio que se nos escapa, ese lugar que soñamos y que, al despertar, ya no está con nosotros.

Muñoz Molina se convierte así en un narrador que ha dejado en su mirada muchas voces que aún suenan en nuestro interior, porque la escritura y la creación ya es inmortal y nos sobrevivirá. El escritor, condenado a desaparecer como todos los demás, deja en su obra la huella de un tiempo y de un espacio que siempre volverá a aparecer para generaciones futuras, porque la condición humana siempre es la misma, pero la mirada del escritor es única y permanecerá cuando ya no estemos.

Pedro García Cueto

Profesor de Lengua Castellana y Literatura en el IES Tirso de Molina



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

**ECOS, PLÁTICAS Y REPRESENTACIONES.
EL DIÁLOGO INTERGENERACIONAL, INTERTEXTUAL
E INTERARTÍSTICO EN LA POESÍA DE LA TRANSICIÓN**

María PAYERAS GRAU (ed.)

Sevilla: Renacimiento, 2021, 316 pp.

ISBN: 9788418818608

María Payeras Grau ha coordinado y publicado a finales de 2021 el volumen colectivo *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*. Ha salido en la colección Iluminaciones de la editorial Renacimiento y su título ya indica por dónde transitan los contenidos. De ellos hablaré en breve, pero antes quiero hacer mención a las raíces de un estudio como este, fruto de un esfuerzo de investigación colectivo en la forma de acometerlo, coherente en el desarrollo, voluntarioso en los afluentes abiertos, sostenido con el paso del tiempo y ensanchado con la incorporación de nuevos colaboradores.

María Payeras ejerce como Catedrática de Literatura Española en la Universitat de les Illes Balears y desde hace más de diez años lidera un grupo de investigación denominado POESCO, acróstico de Poesía Española Contemporánea. El grupo está integrado por un conjunto de profesores, españoles y extranjeros, que ha acometido la ejecución de dos proyectos del Ministerio orientados al análisis y la difusión de los poetas del medio siglo XX más apartados del canon debido a razones tan diversas como la estética empleada, la periferia geográfica, el desplazamiento cronológico y la secuela del género. Completada la atención a la poesía del 50, el grupo ha avanzado diacrónicamente y se ha fijado en los tiempos de la transición política de los años setenta en un nuevo proyecto del Ministerio. El equipo se afana en estudiar qué pervive de las promociones poéticas anteriores, muy afectadas por el peso de la dictadura y la posguerra, y qué emerge en el campo poético en los tiempos renovadores del tardofranquismo y la Transición. *Ecos, pláticas y representaciones* se inscribe en este foco de la investigación de POESCO.

Como he apuntado, los trabajos aquí reunidos persiguen el propósito común de profundizar en el conocimiento histórico y filológico de la poesía española escrita y publicada en los tiempos de la Transición. No avanzo nada relevante si digo que se trata

de un periodo fructífero e intenso, en el que conviven distintas tendencias poéticas, que a veces ha pasado desapercibido justo por encontrarse entre dos grupos afamados en su día o con el tiempo: el de finales de la década del sesenta con el escaparate de los novísimos y el de los primeros años ochenta con el referente de la otra sentimentalidad. Conscientes de esta realidad sociológica, cultural y literaria, los autores que colaboran en el volumen abordan en sus capítulos respectivos, de un modo u otro, la diversidad estética de la época teniendo en cuenta la evolución de la dialéctica entre realismo e irrealismo; la continuidad y la ruptura de las poéticas emergentes con respecto a las de autores y dinámicas anteriores y posteriores, esto es, los diálogos intergeneracionales; la inclinación hacia los procedimientos de intertextualidad y de écfrasis; las obras poéticas individuales que surgen o se consolidan en la Transición, y, en fin, la escritura poética de autoría femenina, tantas veces obviada.

Como anuncia el subtítulo de *Ecos, pláticas y representaciones*, los investigadores se centran preferentemente en tres planos cardinales que se perciben en la trayectoria de escritores que ya están activos en el tardofranquismo o que se dan a conocer en los primeros años de la democracia: la vinculación entre las promociones literarias y las resonancias intergeneracionales (*Ecos*), los efectos literarios de la intertextualidad (*Pláticas*) y la representación interartística, los códigos ecfrásticos y las correspondencias entre las artes (*Representaciones*). Obviamente, consiste en una distribución que vale para organizar el libro, pero que no hay que tomarla en un sentido estricto, pues en bastantes ocasiones estos campos de observación y trabajo terminan integrándose y no excluyéndose.

El primer bloque, *Ecos*, viene inaugurado por Sharon K. Ugalde, que se acerca a la poeta Menchu Gutiérrez y pone de manifiesto cómo su preferencia por el misterio, lo intangible, lo ignoto, lo esencial y lo silente la vincula tanto a José Ángel Valente como a María Zambrano. Precisamente sobre la poética del silencio y la naturaleza del lenguaje trabaja Pablo Merchán, que toma el año de 1977 como punto de partida y momento histórico decisivo a la hora de escribir de Jaime Siles y José-Miguel Ullán. Julio Neira explica que las genealogías femeninas valen como estrategia legitimadora de la labor autorial por parte de las escritoras y, a este hilo, toma como paradigma la obra de Aurora Luque, que reivindica y rinde homenaje a una corriente cultural y poética de ascendencia femenina. Giuliana Calabrese se sirve del espacio poético norteamericano y la tradición de la crónica de viajes para tender puentes intertextuales e intergeneracionales entre la poesía de Aníbal Núñez y la de Luis Bagué.

La segunda parte, *Pláticas*, se abre con un trabajo de Blas Sánchez Dueñas sobre Ana María Fagundo, en el que subraya la relevancia que la autora concede a la intertextualidad, la paratextualidad, el equilibrio estructural de sus libros, la memoria y el conocimiento, con el fin de dar un sentido orgánico a toda su creación. Luis Bagué expone las estrategias discursivas de que se sirven los apócrifos creados por Agustín Delgado, José María Merino y Luis Mateo Díez, de una parte, y Felipe Benítez Reyes, de otra, para plantear artefactos polémicos, paródicos y metapoéticos, que buscan

desestabilizar el canon vigente. José Ángel Baños parte del concepto de sistema autopoético, entendido como estructura relacional de textos autorreflexivos, y lo aplica a la obra de José María Álvarez y a la relación intertextual e intergeneracional de este con Jaime Gil de Biedma. Jesús Aguilar analiza el diálogo intertextual de Leopoldo María Panero con Gilles Deleuze y resalta que la búsqueda de sentido como principio rector de la voluntad artística se halla en el centro de su discurso reflexivo y creativo.

El tercero de los bloques lleva el nombre de *Representaciones*. Empieza con el capítulo de Almudena del Olmo, que se centra en los vínculos interartísticos y los poemas ecfrásticos de la primera etapa de Antonio Jiménez Millán. Deja patente que el autor presenta un pensamiento desencantado propio tanto del individuo como del colectivo, que afecta lo mismo a lo íntimo que a lo histórico. Francisco Díaz de Castro pone en evidencia el valor de la experiencia cultural como reflejo de la experiencia personal y la tensión equilibrada entre naturaleza elegíaca y fondo culturalista en la obra de Juan Luis Panero a partir del comentario de algunos de sus poemas ecfrásticos. Por último, Alfredo López Pasarín reflexiona sobre la écfrasis y la representación verbal de obras artísticas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión y, por extensión, sobre el diálogo entre objeto pictórico y palabra poética en el contexto culturalista de los años setenta.

En una medida u otra, estos capítulos contribuyen a engrosar nuestro conocimiento del campo poético español que arranca en los años setenta. Y lo hace rompiendo con los estereotipos estancos a que tantas veces nos conducen la segmentación de las generaciones, el enfrentamiento de las estéticas, la división de las artes y el rasero del canon. María Payeras Grau da argumentos con *Ecos, plásticas y representaciones* para sostener la riqueza poética en los años de la Transición y el tesón con que trabaja el equipo de POESCO.

José Jurado Morales
Universidad de Cádiz



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

“LA VERDAD IGNORADA”. HOMOEROTISMO MASCULINO Y LITERATURA EN ESPAÑA (1890-1936)

Emilio PERAL VEGA

Madrid: Cátedra, 2021, 291 pp.

ISBN: 9788437643199

Las investigaciones sobre homosexualidad masculina en literatura española tuvieron su arranque real a finales del siglo pasado gracias a académicos tan relevantes como Alfredo Martínez Expósito y Alberto Mira. Desde entonces, se ha convertido en un campo cada vez más prolífico, algo absolutamente justificado por el auge de narraciones que asumen el amor entre hombres como rasgo temático o, incluso, identitario, como lo demuestra las actas del XXVI Seminario Internacional del SELITEN@T, sobre *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (2017).

El profesor Emilio Peral Vega, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, ha dado continuidad a estos estudios publicando obras tan esenciales como *Pierrot / Lorca: carnaval blanco del deseo oscuro*. En la monografía que aquí nos ocupa, “*La verdad ignorada*”. *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, realiza un revelador análisis sobre diversas muestras literarias de homoerotismo en obras publicadas desde finales del siglo XIX al inicio de la guerra civil española. Como resultado, plantea un marco desde el cual interpretar de forma correcta estos casos de amor o atracción sexual entre hombres. Todo ello realizado gracias a un conocimiento profundo tanto de la época —sobre la que es un gran especialista— como de las obras en sí, abordadas desde rigurosos métodos filológicos.

En la introducción de la obra declara su renuncia a la exhaustividad, algo que hace más interesante, si cabe, la publicación. Esto se debe a una cuidada selección de autores con los que establece los puntos cardinales para interpretar certeramente este fenómeno literario. El primero de estos nombres es el de Jacinto Benavente, al que dedica el capítulo inaugural, “un autor consagrado cuya condición era por todos conocida” (p. 20). El arranque resulta de lo más original, puesto que comienza con la poesía del escritor madrileño en lugar de su teatro para realizar una lectura perspicaz sobre la relación del uranismo con la homosexualidad, clave para entender parte esencial de su literatura. Acto seguido, pasa a hablar, ahora sí, de su teatro a través de obras como *Los intereses creados*. Entre las interpretaciones más agudas, destaca la que asocia a Crispín con Pierrot,

personaje este de claras resonancias homosexuales, como el propio Peral Vega se ha encargado de estudiar en relación con la producción lorquiana. Asimismo, comenta otras obras del premio Nobel donde, de forma más o menos velada, se presentan personajes homosexuales, como *De muy buena familia* (1931) o *El rival de su mujer* (1933).

El segundo capítulo se centra en una serie de autores *decadentes* que incluyeron personajes homosexuales en situaciones de marginalidad, como por ejemplo ejerciendo formas diversas de prostitución masculina. La selección de autores está compuesta por Antonio de Hoyos y Vinent con *El martirio de San Sebastián* (1917), Álvaro Retana con *Las locas de postín* (1919), y Alonso Hernández Catá con *El ángel de Sodoma* (1928). Mientras que en las dos primeras novelas los personajes de homosexuales aparecen en ambientes marginales, especialmente en el caso de *El martirio de San Sebastián*, en la tercera el suicidio del protagonista se hace inevitable para aliviar su tormento dada su clase social, suponiendo un tipo de ajusticiamiento moral propio de las narrativas de la época con personajes que no se correspondían con la heterosexualidad.

El teatro vuelve a hacer acto de aparición en el tercer capítulo, dedicado a una de las parejas esenciales en la vida escénica española de aquellos años: el matrimonio formado por María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra. Sin entrar a discutir sobre la autoría real de la obra, en este apartado se analiza *Sortilegio*, pieza de claras referencias valleinclanescas estrenada en 1930. Como rasgo diferenciador frente a otro tipo de propuestas similares, resulta muy sorprendente la renuncia a la autocensura a la hora de hablar sobre una sexualidad que se muestra de forma explícita a pesar de contravenir la moral de la época.

El cuarto capítulo está dedicado a la poesía y al *teatro bajo la arena* de Lorca, autor al que Peral Vega ha dedicado gran parte de sus últimas investigaciones, como lo demuestra la excelente exposición organizada por él en el Centro FGL entre noviembre de 2020 y mayo de 2021: *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de El maleficio de la mariposa)*. Declara el autor que en este apartado no intenta establecer un estado de la cuestión, sino analizar la manera en la que el autor granadino mostró en sus poemas y sus obras teatrales un deseo homosexual a pesar de que sabía que estos textos no podrían ni publicarse ni exhibirse encima de los escenarios. Arranca para ello con *El maleficio de la mariposa*, obra estrenada en 1920. Señala Peral Vega que, en su relación con los dramas simbolistas de la época como *La corte del cuervo blanco*, de Ramón Goy de Silva, o *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, Lorca no solo recoge la tradición que se estaba forjando en Europa en torno a las tragedias con animales. Lo realmente significativo para su objeto de estudio es la presencia de la imposibilidad del amor entre especies diferentes, como sucede en la obra de Lorca con la historia entre Curianito y Mariposa. Esta frustración amorosa es interpretada, de forma muy inteligente, como una manera encubierta de hablar del amor homosexual, idea que se corroboraría en esta obra analizada por el ligero afeminamiento del protagonista.

Pero es en *El público* donde ese deseo se hace más patente. Al mismo tiempo que se aboga por un nuevo modelo teatral, también se reivindica el amor homoerótico. Algo

similar, aunque de forma mucho más desvaída, sería lo que ocurre en *Así que pasen cinco años*, ejemplo también de una forma de concebir la escena como espacio discursivo contra la estética y la moral de la época.

La poesía, por último, también ocupa una posición central en el análisis de Peral Vega sobre la obra de Lorca, analizando poemas como *Oda a Walt Whitman*. Aunque será en los *Sonetos del amor oscuro* donde el deseo homoerótico se muestre más evidente:

lleva a cabo un proceso de significación del deseo entre hombres —de su deseo— acogiendo como forma estrófica aquella que había servido, en el Renacimiento italiano y español, para narrar las grandes pasiones del amor homosexual. Se coloca, así, de forma consciente, a la altura de Petrarca y Garcilaso, y se coliga con quien fuera uno de sus referentes dramáticos: William Shakespeare (p. 124).

El penúltimo capítulo está dedicado a Luis Cernuda, quien, para Peral Vega, “expresó con mayor rotundidad, dignidad y contundencia el deseo homoerótico en el arranque del siglo XX” (p. 137). Para ello restringe su análisis a los poemas de la primera edición de *La realidad y el deseo*, publicada en 1936, siendo el poemario *Los placeres prohibidos* el que el investigador madrileño considere más revelador para su cometido, ya que en él se vislumbra de forma nítida el dolor por la pérdida de un amante.

El libro se cierra con el análisis de la obra del autor gallego Eduardo Blanco-Amor, quien combinó la escritura en gallego con su producción en español. Aunque en sus novelas de aprendizaje *La catedral y el niño* (1948) y *Los miedos* (1961) se evidencia un referente homoerótico claro para el narrador, Peral Vega se centrará en el audaz poemario *Horizonte evadido*, publicado en Buenos Aires en 1936. Lo explícito de la sexualidad homoerótica fue de un carácter inaudito hasta ese momento, como lo demuestra la selección de versos de este poemario analizados por Peral Vega, quien rescata así una de las voces más importantes de la escritura homosexual en España.

La obra finaliza con dos apéndices de gran importancia. Por una parte, una selección de este poemario citado de Eduardo Blanco-Amor, muy difícil de encontrar a pesar de su valía y su significancia en el panorama literario español de aquellos años. Y, por otro lado, la edición de *Sortilegio*, texto inédito de los Martínez Sierra analizado en el tercer capítulo. Son todos textos con unas excelentes ediciones que dan buena cuenta de la rigurosidad con la que Peral Vega afronta todas sus publicaciones, entre las que se encuentra, obviamente, “*La verdad ignorada*”, desde ya todo un referente ineludible para cualquier investigador o investigadora que desee adentrarse en la historia de la representación del homoerotismo en la literatura española.

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

**TEATRO Y POESÍA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI.
EN RECONOCIMIENTO A LA LABOR
DEL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO**

Rocío SANTIAGO NOGALES y Mario de la TORRE-ESPINOSA (eds.)

Madrid: Verbum, 2022, 557 pp.
ISBN: 9788413377773

Las ponencias de la XXX edición del Seminario celebrado anualmente en la UNED, organizado por el SELITEN@T¹, constituyen el excelente volumen aquí reseñado, que añade un nuevo eslabón a una larga tradición de estudios del teatro último iniciada por el director del Centro, el profesor José Romera Castillo, en reconocimiento a cuya labor está consagrado el libro. En él se recogen aportaciones de enorme trascendencia, en torno a las relaciones entre poesía, dramaturgia y escena, de destacados estudiosos, poetas, dramaturgos, críticos, etc., confirmando la vocación a la interdisciplinaridad que caracteriza tanto la institución anfitriona como los encuentros que organiza².

El volumen se abre con una sección “*In honorem*” en la cual se deja constancia de la ingente cantidad de reconocimientos y homenajes que la figura del estudioso ha merecido, entre congresos, seminarios, actos, publicaciones, etc., así como del Premio de Investigación filológica “Profesor José Romera Castillo” y del legado otorgado por este a su Universidad, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). A continuación, tras un exhaustivo repaso de las actividades llevadas a cabo por el SELITEN@T en sus treinta años de andadura, y de la revista *Signa*, se recogen los testimonios institucionales de la UNED, de la Facultad de Filología, del Departamento y del SELITEN@T, seguidos del agradecimiento del homenajeado.

Las contribuciones con las que los participantes en el Seminario rindieron homenaje al profesor Romera Castillo se organizan en cinco apartados, cada uno de los cuales supone una perspectiva determinada de exploración de las relaciones entre teatro y poesía. El primero de ellos, “Creadores a escena”, reúne interesantísimas aportaciones de

¹ Cuyas actividades pueden verse en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [15/04/2022].

² Una grabación completa del Seminario puede verse en: <https://canal.uned.es/video/61716654b6092303fb7ed694> [20/05/2022].

escritores y escritoras pertenecientes a distintas generaciones y a diversos contextos de creación. Alberto Conejero, dramaturgo y poeta, apuesta en su texto (tal como lo hace en su propia escritura) “Por un teatro poético” (pp. 79-85), y por una razón poética en el teatro, explorando cómo, a lo largo del tiempo, ha venido variando y tensándose el sistema de relaciones entre las dos formas de expresión, sin que ello supusiera nunca, ni siquiera durante las épocas de realismo más radical, una ruptura. La dramaturga Lola Blasco Mena se adentra en la exposición de algunas “Estrategias retóricas en escena” (pp. 87-98), recordando, en primer lugar, que el pensamiento aristotélico considera la retórica como una de las formas de conocimiento y de acceso a la verdad, entroncando, por consiguiente, con lo ético y moral. En segundo lugar, aplica dicha perspectiva a dos obras suyas, *Siglo mío, bestia mía* (2019) y *La confesión del Quijote* (2018). El siguiente ensayo se debe al poeta y profesor de literatura Luis García Montero, que interviene sobre “Prometeo, su secreto y el tiempo” (pp. 99-117): tomando como punto de partida la pieza *Prometeo*, un encargo de José Carlos Plaza para el Festival de Mérida 2019, el autor reflexiona sobre cómo se relacionan los dos lenguajes a la hora de realizar trasvases de uno a otro.

A continuación, comparten sus reflexiones y experiencias en torno a las sinergias poético-teatrales tres creadores (aún) más jóvenes, a saber, Laura Rubio Galletero (“Parir el poema perfecto. Las trampas del techo de cristal” [pp. 119-131]), a partir de su texto dramático *El techo de cristal. Anne & Sylvia* y de la obra poético-biográfica de las poetas Anne Sexton y Sylvia Plath (1932-1963), protagonistas de la pieza; Eva Hibernia (“El peso de los mundos sutiles en la lengua encarnada del teatro” [pp. 133-143]), quien propone la presencia de lo poético en su propia escritura como una forma de apropiación encaminada a aumentar el abanico de percepciones y texturas propias del teatro; Enrique Bazo Varela (“*En la cabaña / In der Hütte* (cuando la palabra salva y mata)” [pp. 145-154]), sobre motivos poéticos y dramáticos que vertebran *En la Cabaña / in der Hütte* de QY Bazo (es decir, el autor del artículo y su hermano).

El segundo apartado del volumen se titula “Panoramas” y recoge contribuciones de destacados especialistas cuyo objetivo es acotar el fenómeno estudiado dentro de unos límites que pueden ser generacionales, genéricos o geográficos. El trabajo de Eduardo Pérez-Rasilla (“Teatro y poesía en los creadores escénicos de la primera generación del milenio” [pp. 157-172]) se centra en la producción de dramaturgos nacidos entre 1974 y 1985, como Lola Blasco, Nieves Rodríguez, María Folguera, Carlos Contreras, Minke Wang, Pablo Fidalgo o La tristura, recalando su empleo del verso libre o del versículo, así como de figuras poéticas de posición, repetición, amplificación y apelación, al servicio, muy a menudo, de un teatro de memoria y testimonio. Berta Muñoz Cáliz (“Los poetas como personajes de ficción en el teatro para niños del siglo XXI” [pp. 173-193]) se apoya en la base de datos de *Estrenos de Teatro* del CDAEM, para dar cuenta de los montajes de teatro infantil que giran alrededor de poetas. Fernando Romera Galán (“Puesta en escena de la poesía recitada. Últimas adaptaciones y espectáculos” [pp. 195-205]) explora distintas estrategias de puesta en escena de textos poéticos, tanto contemporáneos como clásicos, desde la tradición de los recitales, hasta las más

experimentales experiencias de *slam poetry* o recitales competitivos. Manuel F. Vieites (“Teatro y poesía en Galicia en el siglo XXI” [pp. 207-220]) y Nerea Aburto González (“Una mirada a la poesía en el teatro vasco del siglo XXI” [pp. 221-233]) ofrecen un panorama de las relaciones entre poesía y teatro dentro de los confines de dos áreas geográficas distintas, Galicia y País Vasco, respectivamente. M.^a Pilar Espín Templado (“Poetas y poesía en la ópera del siglo XXI” [pp. 235-248]) aporta una interesante mirada al universo de la ópera moderna, reseñando seis creaciones estrenadas durante los primeros tres lustros del milenio y basadas en textos poéticos o figuras de poetas, desde Cervantes hasta Neruda y Lorca.

Los dos apartados siguientes reparten los contenidos sobre la base de la época a la que pertenecen originalmente las obras o las figuras de poetas reelaborados desde la escena actual. “Del Siglo de Oro al siglo XXI” reúne trabajos del dramaturgo Álvaro Tato (“Las palabras mágicas. Un itinerario personal en torno al verso en escena” [pp. 251-264]), quien reflexiona, a partir de su propia trayectoria teatral, sobre la vigencia del teatro en verso, y Julio Vélez Sainz (“El Fénix a escena: parámetros de la representación del Lope de Vega poeta en el siglo XXI” [pp. 307-320]), quien da cuenta de las principales puestas en escena sobre la figura de Lope de Vega, centrándose especialmente en dos recientes producciones —*Cenizas de Fénix* (2019) de Daniel Migueláñez y *Lope y sus Doroteas* (2020) de Ignacio Amestoy— que constituyen, según el estudioso, un paso hacia un nuevo paradigma de teatro como investigación. Interesantísimo, en esta sección, el núcleo de contribuciones que se ocupan de las relaciones de la escena de hoy con la poesía mística (y los poetas místicos): pueden leerse, al respecto, los escritos de Ana Contreras Elvira (“Éxtasis poético-teatrales en tiempos de intemperie” [pp. 265-277]), Lourdes Bueno Pérez (“El lado humano de los poetas místicos a escena” [pp. 279-292]) y Ana Suárez Miramón (“Teresa de Jesús en el teatro del siglo XXI” [pp. 293-306]).

Desde el otro eje se analizan los trasvases “Del siglo XX al siglo XXI”, con una presencia preponderante de los poetas de la Generación del 27, y, entre ellos, con protagonismo casi absoluto de García Lorca, como no deja de advertir Francisco Javier Díez de Revenga (“Los del 27 a la escena” [pp. 323-344]) al proponer su panorama, que abarca, además del granadino, representaciones referidas a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Rafael Alberti, entre otros. Atestigua la amplitud y variedad de la presencia de Lorca como personaje teatral en la escena del siglo XXI Emilio Peral Vega (“Federico García Lorca: las mil caras (contemporáneas) de un personaje” [pp. 345-355]), quien recalca, sin embargo, la tendencia a mostrar a un Lorca depurado de las contradicciones que caracterizaron su biografía. María Ángeles Grande Rosales (“Itinerario escénico de *Poeta en Nueva York*” [pp. 357-371]) y Manuel Lagos Gismero (“La poesía se echa a bailar: el verso de Federico García Lorca hecho danza” [pp. 373-391]) exploran la apropiación de textos poéticos lorquianos desde el escenario, con especial atención a las formas expresivas de la intermedialidad y la danza. Menos obvia, quizá, la dramatización de otra figura de peso de la poesía del siglo XX, la de Antonio Machado, que queda rastreada (a veces al lado de la del granadino) en los escritos de José Vicente Peiró Barco

(“Poetas en el teatro valenciano del siglo XXI: Antonio Machado y Lorca” [pp. 393-406]), Eszter Katona (“Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy (Alberto Conejero: *La piedra oscura*; Antonio Miguel Morales Montoro: *La milonga del destierro y los días azules*)” [pp. 407-428]) y Jesús Ángel Arcega Morales (“La senda *Hasta los hermanos Machado* de la compañía Teatro del Temple” [pp. 429-445]), quienes destacan o atestiguan, desde distintas aproximaciones y entre muchas otras consideraciones de interés, la vinculación de Machado con el tema (y con la memoria) del exilio. Cierran la sección los trabajos de María del Mar Mañas Martínez (“Gil de Biedma sube a escena: el único argumento de la obra en las dimensiones del teatro” [pp. 447-459]) y Javier Huerta Calvo (“Los Panero y sus máscaras: *Carta al padre*” [pp. 461-474]), que dan cuenta de la presencia escénica de estos personajes minoritarios (a nivel teatral).

En el último apartado se reúnen las aportaciones sobre algunos protagonistas de la escena actual en su relación con la poesía. La escritura dramática de Alberto Conejero constituye el argumento de los artículos de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (“Teatro y poesía en la dramaturgia de Alberto Conejero” [pp. 477-487]) y José Luis González Subías (“La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y *La geometría del trigo*” [pp. 489-496]): en ambos sobresale el reconocimiento de la especial hibridación de los dos lenguajes en la producción del autor, característica de toda su trayectoria. Mario de la Torre-Espinosa (“*Esta breve tragedia de la carne*: una performance escénica de Angélica Liddell sobre Emily Dickinson” [pp. 497-510]) destaca como la obra de Liddell surge de una impelente necesidad de expresión del yo, lo que vincula su proceso creativo con lo más profundo de la poesía lírica. Beatrice Bottin (“La poesía del cuerpo en *El lamento de Blancanieves*, de Olga Mesa” [pp. 511-522]) analiza el montaje de Olga Mesa como dispositivo escénico-fílmico en el que los cuerpos-operadores de las actrices crean en directo una película, materializando la poesía de Robert Walser. Ana Prieto Nadal (“Lirismo y humor en el teatro de Paco Zarzoso” [pp. 523-534]) pone de relieve el lirismo, mezclado a un punto de ironía que roza lo absurdo, que vertebra en general la obra de Paco Zarzoso y que, en su última producción, se manifiesta incluso en la disposición textual de sus piezas. Finalmente, Jorge Dubatti (“Poesía performativa y teatro de la poesía en la Argentina: análisis a partir de la producción de Alejandro Urdapilleta” [pp. 535-544]) propone una nueva tipologización de los acontecimientos teatrales vinculados con lo poético, a partir de una perspectiva filosófica: la “poesía performativa” y el “teatro de la poesía”.

El homenaje se cierra con una contribución de César Oliva sobre “Varios don ramones en don Ramón” (pp. 547-553), en la cual se recorren las distintas estéticas atravesadas por la escritura de Valle-Inclán, acompañadas de sus metamorfosis fisionómicas a lo largo de su vida.

Los estudios que se reúnen en este volumen, en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo, ofrecen una mirada necesaria, urgente, desde perspectivas interdisciplinarias, exactas y circunscritas, de la relación siempre existente entre el teatro

y la poesía, rastreándola en la escritura dramática y la escena últimas. El libro se presenta, entonces, como todos los de la serie, como una lectura imprescindible y una obra de referencia para quienes quieran comprender a fondo el teatro contemporáneo a través de dicho prisma.

Simone Trecca
Università degli Studi Roma Tre



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

UN TEATRO ANÓMALO. ORTODOXIAS Y HETERODOXIAS TEATRALES BAJO EL FRANQUISMO

Diego SANTOS SÁNCHEZ (ed.)

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2021, 411 pp.

ISBN: 9788491921806 (Iberoamericana) / 9783968690834 (Vervuert)

El volumen se abre con unas amplias consideraciones de su editor crítico, Diego Santos, especialista en teatro español del siglo XX y en sus relaciones con la dictadura de Franco, con particular atención a la censura teatral y al exilio republicano de 1939. En las páginas introductorias, en diálogo con otras aportaciones, algunas del mismo autor, Santos dilucida de forma convincente las circunstancias que justifican que se califiquen como anómalos el sistema literario y el teatro bajo el franquismo. Los condicionantes derivados de la dictadura son conocidos: el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad ante las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las trabas puestas al acceso a la literatura extranjera, la tutela ejercida sobre la crítica, la historiografía y la teoría literarias, el surgimiento de un canon para las generaciones posteriores. Consumada la pérdida generada por el masivo exilio de literatos e intelectuales, quedaba en la España de la posguerra un vacío presidido por una doble matriz: “lo que no se podía decir frente a lo que se tergiversaba para poder ser dicho” (p. 18), es decir, la heterodoxia frente a la ortodoxia. Que no hay una sin otra bien se muestra en este volumen, vertebrado alrededor de la idea de que si se considera el franquismo, a pesar de la heterogeneidad de sus componentes, como un peculiar lugar de enunciación, cobra pleno sentido la exigencia de que se aborde el estudio de su literatura por medio de lecturas propias y diferentes a las que se utilizan para otros períodos del siglo XX (p. 37).

El libro está estructurado en cuatro secciones (“Poéticas”, “Censuras”, “Fronteras” y “Exilios”), según una distribución que se adapta a las principales circunstancias que sostienen el panorama teatral estudiado. Evidentemente la *dispositio* responde sobre todo a una necesidad de organización del discurso, pues aspectos de una sección reverberan en otras. El primer y más nutrido apartado se dedica a las propuestas estéticas que surgen para paliar la supresión de la modernidad en el sistema teatral determinado por el régimen de Franco. Javier Huerta hilvana las propuestas teatrales de varios falangistas (Sánchez

Mazas, Borrás, Giménez Caballero y Torrente Ballester), quienes, más allá de las diferencias de planteamiento, coincidían en la necesidad de encauzar el discurso teatral para convertirlo en un fenómeno de masas que se distanciara tanto del realismo burgués como de una vanguardia considerada elitista. En ese marco, el TEU, por mediación de su primer director —Modesto Higuera, con anterioridad componente de La Barraca— acabó trascendiendo los condicionamientos ideológicos y favoreció la futura profesionalización de sus miembros: “como un vivero fulgurante de intérpretes, directores, escenógrafos e incluso dramaturgos” (p. 67), pudo alimentar la vida escénica de las décadas posteriores.

Uno de esos textos programáticos producidos durante la contienda civil desde la órbita de Falange con el fin de establecer las bases de una dramaturgia próxima a los deseos del régimen fue “Razón y ser de la dramática futura”, que Gonzalo Torrente Ballester publicó en 1937 en el segundo número de la revista *Jerarquía*. Juan Manuel Escudero edita ahora la versión íntegra de un texto que apuntaba a adecuar las ideas aristotélicas al advenimiento de una nueva edad que se presentía floreciente; sin desdeñar la comedia, Torrente Ballester estaba convencido de que la tragedia era la expresión del misterio supremo de la vida humana y ponía en su centro a un héroe marcado por la excepcionalidad, “cifra, resumen y compendio de lo mejor humano” en palabras del autor de Ferrol (p. 88).

Verónica Azcue se centra precisamente en dos ejemplos (*Antígona* de Pemán y *La muralla* de Calvo Sotelo) de asunción de un tono elevado con el que se pretendía tratar cuestiones incómodas, al margen de proyectos abiertamente falangistas o marcados por la evasión. Las dos piezas, cuyos estrenos, en 1945 y 1955, se vieron separados por una década, abordaban respectivamente el deber del enterramiento de los muertos causados por la guerra y la necesidad de la sociedad acomodada franquista de justificar la creación de fortunas familiares a partir de la apropiación ilegítima de bienes de los vencidos. En ellas, Azcue detecta una neutralización de posibles reflexiones auténticamente críticas y unos planteamientos conciliadores y aleccionadores (p. 114). *Antígona* acaba exaltando y legitimando la victoria bélica y política de una entera nación y *La muralla*, asentada en un papel muy activo del mundo femenino en la defensa del régimen y de sus consignas, no llega a desestabilizar la práctica de la expropiación de bienes en perjuicio de los derrotados. Dos trabajos de esta sección arrojan luz sobre el Nuevo Teatro Español durante el tardofranquismo: uno (de Anne Laure Feuillastre) analiza sus elementos constitutivos, otro (de María Serrano Aguilar) su recepción estética por parte de la censura. Feuillastre reivindica para las manifestaciones estudiadas la consistencia de una deliberada búsqueda de originalidad e innovación expresiva, con un valor estético e ideológico que trasciende el mero objetivo de esquivar la censura (p. 132); Serrano Aguilar denuncia la incomprensión de la censura franquista hacia las propuestas de autores como Miguel Romero Esteo y Luis Riaza que privilegiaban la dimensión escénica, relegando a un segundo plano la relevancia del texto (p. 154).

La segunda sección presenta estudios de casos relacionados con el impacto ejercido por el aparato censor sobre la edición de textos, la representación de obras y la confección de repertorios. Alba Gómez aclara cómo la censura administrativa, mediática, económica y probablemente escénica condenaron un texto como *¿Odio?*, de Rafael Rosillo y Josita Hernán —que muy tempranamente abordaba la cuestión de la homosexualidad femenina— a pocas representaciones y a su posterior olvido (p. 172). Francesc Foguet estudia la censura preventiva sufrida por la dramaturgia del autor mallorquín de expresión catalana Llorenç Villalonga, a pesar de la adhesión del autor al Movimiento Nacional y al régimen. Otro casos examinados son, en un trabajo de Giuseppina Notaro, el de Agustín Gómez-Arcos, ejemplo paradigmático del exilio español de los sesenta (el autor acabaría exiliándose en París, apostando por el bilingüismo, abandonando el teatro y escribiendo novelas en francés); y, más peculiarmente, en una contribución de Maša Kmet, el del repertorio del grupo independiente Pequeño Teatro Dido, que entre 1954 y 1964 estrenó en España obras extranjeras, a menudo en sesiones únicas, en un marco, el de cámara y ensayo, que con todas sus limitaciones daría carta de existencia a unas dramaturgias impensables en un medio comercial.

De la sección titulada “Fronteras”, centrada en la presencia del teatro extranjero en las tablas franquistas, destaco especialmente el trabajo de Cristina Bravo, que aborda el tema de la presencia del teatro hispanoamericano en los escenarios de Madrid. Ámbito de irresistible atractivo para el régimen por razones de geopolítica y de estrategia cultural, el teatro hispanoamericano, en un principio embridado en formas escapistas, se fue pluralizando a partir de los años sesenta gracias a los cambios de orientación en la censura, al desarrollo del TEU, a la publicación de textos en *Primer Acto*; pudo consolidar su presencia en la década siguiente a través de los teatros independientes, de la actividad en el suelo español de autores emigrados o de programas televisivos como Estudio 1. Señalo, por otro lado, que Raquel Merino sigue la huella que dejan los dramaturgos irlandeses en la cultura teatral española durante el franquismo; y que Cristina Gómez-Baggethun estudia dos adaptaciones televisivas de Ibsen (de 1968 y, ya durante la Transición, de 1981), colocando la presencia del noruego en el marco del papel destacado que, desde mediados de los años sesenta, desempeñó la televisión en la difusión de ideas.

Finalmente, en la sección “Exilios” se atiende al teatro producido fuera de España en condiciones que fueron una respuesta a las circunstancias históricas generadoras del franquismo y que obviamente también supusieron el manifestarse de lo que no cabía en la ortodoxia interna; el plural (“Exilios”) se justifica porque lo expuesto (en lo específico, el estudio por parte de Noelia García del personaje femenino en el teatro mayor de Aub) se conjuga con la mirada que la España interior dirigió hacia el exilio: Fernando Larraz se demora en dos obras teatrales, respectivamente de Pemán y de Giménez-Arnau, que traían una visión del propio exilio sin ninguna problematización de la efectiva realidad de los exiliados. Por su parte, Berta Muñoz Cáliz, ante las dificultades para localizar textos y documentación con las que se mide quien en España aborda el estudio del teatro del

exilio republicano, brinda una útil reseña de las fuentes de las que dispone el Centro de Documentación Teatral, pero no deja de aclarar en su recorrido diacrónico las coyunturas que explican las carencias que aún aquejan a este patrimonio, ostensibles en la reducida presencia de materiales generados más allá de las fronteras españolas. En la estela de la autora, podemos preguntarnos si la tarea de conservación del acervo teatral nacional no equivale a perpetuar de alguna manera un discurso heredero del franquismo, ya que queda por hacer una sistemática incorporación a los fondos del CDT de productos del teatro español del exilio realizados precisamente en los países que del exilio fueron escenario. El trabajo es el digno colofón de un libro sugerente, en el que la variedad de las aportaciones no impide apreciar la lucidez de un enfoque hermenéutico que aspira a dar cuenta de un legado cultural controvertido y lastrado por las propias condiciones en que se dio.

Enrico Di Pastena
Università di Pisa



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

TEATRO COMPLETO

Jorge SEMPRÚN

Manuel AZNAR SOLER y Felipe NIETO (eds.)

Sevilla: Renacimiento, 2021, 352 pp.

ISBN: 9788418387432

Decía Jorge Semprún que, a su vuelta del campo de concentración de Buchenwald, había tenido que elegir entre la escritura y la vida. Tras varios intentos de narrar su experiencia concentracionaria, que lo habían enfrentado al fantasma del suicidio, Semprún se impuso una amnesia voluntaria que lo obligó a sobrevivir y a callar hasta 1963, cuando se decide a publicar *El largo viaje*, su primera novela sobre Buchenwald, veinte años después de su internamiento. Es falso, sin embargo, que Semprún no escribiera en todo ese tiempo. Desarrolló otra prosa, perfectamente compatible con la vida: la teatral. En 1947, apenas vuelto a la vida civil, compone su primer drama, *Soledad*, y desde entonces sus incursiones teatrales no cejarán hasta sus últimos días. El teatro fue, por lo tanto, una escritura anterior y más soportable, aunque editorialmente más discreta, que sus novelas, ensayos y guiones de cine. En los dramas, Semprún condensó sus grandes temas (el exilio, los campos de concentración, la memoria, Europa) pero permitió también aflorar sus facetas más incómodas y menos brillantes, como la beligerancia estalinista o la literatura de agitación, dejando al desnudo su compleja y cambiante personalidad política y literaria. Por eso es un acontecimiento editorial que, en el décimo aniversario de su muerte, la editorial Renacimiento publique, en su Biblioteca del Exilio, la primera edición en castellano del teatro completo de Semprún.

El volumen, editado por los profesores Manuel Aznar y Felipe Nieto, consta de cinco piezas, cuatro escritas originalmente en francés (*Soledad*, *El regreso de Carola Neher*, *Gurs: una tragedia europea* y *Yo, Leonor, hija de Carlos Marx, ¡judía!*) y una sola en español (*¡Libertad para los 34 de Barcelona!*). En 2015, el profesor Aznar había hecho una primera compilación de estas cinco piezas, todavía no vertidas al castellano, con un exhaustivo estudio crítico de cada una de ellas. Ahora, junto con Nieto y las profesoras Antonia Amo y María Luisa García-Manso, nos ofrece las cinco obras en castellano, con sus correspondientes introducciones, en un volumen fundamental para cualquier estudioso de la obra de Semprún y de la literatura concentracionaria en general.

La primera pieza, *Soledad*, es un clásico drama en tres actos sobre la huelga de los trabajadores industriales de Vizcaya el 1 de mayo de 1947. Escrita pocos meses después de las protestas, la obra narra el encuentro entre Santiago, un joven militante comunista llegado a España del exilio francés, y Soledad, hermana de un correligionario de Santiago, que le ofrece refugio y afecto mientras afuera acecha la policía de Franco. Semprún construye en Santiago un *alter ego* que prefigura al Federico Sánchez de su novelística posterior y que anticipa muchos de sus temas: el exilio, el regreso clandestino al país de la infancia, los recuerdos familiares y la obsesión por la escritura. *Soledad* es la obra más dramática o, si se quiere, más representable de Semprún, con un principio, un medio y un fin y una sólida anécdota que enmarca los diálogos de unos personajes entre el compromiso político y el lirismo existencialista. La vocación de Semprún en esta primera pieza parecía la de difundir en Francia la lucha obrera antifranquista: “Es como lo de la huelga que estamos haciendo. ¿Crees que se sabrá fuera?” (p. 75), se pregunta uno de los militantes comunistas en un texto, recordemos, escrito originalmente en francés. Pero la difusión política tiene también sus ambiciones estéticas e identitarias: “¿No sería maravilloso si pudiéramos reconocernos mañana en un libro, en un poema, o en cualquier otro medio?” (p. 74). *Soledad*, sin embargo, no vería la luz por la censura del PCE, que consideró que “no era una obra positiva, decantada del lado del triunfo seguro de las fuerzas populares, ni destacaba el papel de las masas en la acción huelguística” (p. 16). Razones muy ciertas y acaso el principal motivo por el que esta obra primeriza conserva, aún hoy, un interés no sólo histórico, sino también literario.

En 1953, Semprún vuelve a llamar a las puertas del PCE para publicar un nuevo texto teatral, que en esta ocasión corre mejor suerte. Se trata de *¡Libertad para los 34 de Barcelona!*, su única obra escrita originalmente en español, sobre la huelga de tranvías de Barcelona en 1951, a raíz de una subida de tarifas, y el encarcelamiento de treinta y cuatro militantes comunistas, entre los que descuellan Gregorio López Raimundo, líder del PSUC, e Isabel Vicente, obrera del textil. La militancia estalinista de Semprún hace oscilar la obra entre la exaltación épica de los detenidos y la crueldad de los representantes franquistas del orden público: el jefe de Falange, el director de seguridad y el gobernador civil de Barcelona. Salpicada de consignas obreristas, desde la crítica al imperialismo americano hasta la solidaridad internacional, pasando por la escala móvil de salarios, *¡Libertad...* no pasa de ser un texto de circunstancias, especialmente dependiente de la reconstrucción crítica de su contexto histórico para una cabal comprensión. Su principal valor, sin duda, es representar el gran texto en prosa del estalinismo sempruniano más fervientemente.

Pasarían más de cuarenta años hasta que Semprún volviera a las tablas, en 1995, con *El regreso de Carola Neher*, fruto del encargo del director de escena Klaus Michael Grüber de escribir una obra sobre Alemania para representarla en el cementerio militar soviético del castillo de Belvedere, en Weimar, cerca del antiguo campo de Buchenwald. Como explicó el propio Semprún más tarde, la actriz Carola Neher (1900-1942), que había colaborado con Bertolt Brecht en los años veinte, fue detenida en la URSS en los

treinta y murió en un gulag en los cuarenta, representaba mejor que nadie la “figuración concreta, carnal” de Alemania y la “profunda fraternidad” (p. 154) que el autor sentía por este país. De ahí su elección como figura central de la pieza, inaugurando el uso de personajes históricos en las ficciones dramáticas de madurez de Semprún. En este caso, además de Neher, Semprún convoca a Goethe y a Léon Blum, que aparecen como dos venerables camaradas, enzarzados en una interminable disputa sobre los grandes males de los siglos XIX y XX y sobre los vicios y virtudes de la democracia. El Semprún de *El regreso...* es ya el último Semprún, más poético y discursivo, abiertamente didáctico, poco narrativo y difícilmente representable. Su *alter ego* ya no es el joven militante comunista, sino un viejo superviviente que rehúye los homenajes televisivos a los deportados y sólo quiere morir tranquilo con sus recuerdos en los parajes del Ettersberg.

En 2004 se estrena *Gurs: una tragedia europea*, la última obra de Semprún, en el Festival Internacional de Nova Gorica, en Eslovenia, dentro del programa “Teatros de Europa: espejo de la población refugiada”. *Gurs...* es un *Lehrstück*, una obra pedagógica, de estilo confesamente brechtiano, donde se cuenta cómo un grupo de prisioneros, en el Hogar Cultural del campo francés de Gurs, ensayan la obra del propio Semprún, *Una tragedia europea*, para celebrar el revolucionario 14 de julio. La función, finalmente, no tendrá lugar, pero los ensayos permiten a Semprún largas disertaciones metateatrales sobre Brecht y sobre el periplo político y artístico de uno de sus mayores intérpretes, Ernst Busch, reconstruyendo su participación en obras como *La medida*. De nuevo el teatro dentro del teatro, los personajes reales y el tono didáctico, casi profesoral. En *Gurs...*, sin embargo, Semprún da un paso más y comparece a través de una grabación en vídeo, rozando las fronteras de la conferencia performativa, e introduciendo otra de sus obsesiones de senectud, la militancia comunista judía, aquí ensalzada a través del MOI.

Finalmente, *Yo, Leonor; hija de Carlos Marx, ¡judía!* es una obra anterior a *Gurs...*, fechada en 2000, pero publicada a título póstumo en 2014. Centrada en la hija menor de Marx, esta biografía ficticia permite a Semprún abordar el problema del antisemitismo, de nuevo rampante en Francia, y cerrar filas con el feminismo y con un socialismo moderado, representado por el personaje real de Eduard Bernstein, que se defiende largamente de las tópicas acusaciones de revisionismo y replica, con ecos biográficos semprunianos, a los dogmas del llamado socialismo científico. Lo acompaña otra figura histórica, George Bernard Shaw, cuya longevidad permite lanzar calas prospectivas sobre el siglo XX y que revela, más allá de Brecht, las fuentes del estilo discursivo sempruniano, el *shaw talk* que se deshace de la anécdota para mejor lidiar con los demonios familiares del autor. Una última muestra del Semprún tardío, con todas sus recurrencias meta- e inter-textuales.

La edición de los profesores Aznar y Nieto no sólo tiene el mérito de salvar las complejas barreras de la poliglotía sempruniana, sino que ofrece un primer y pormenorizado aparato crítico que profundiza en el contexto histórico, biográfico y bibliográfico de la obra de un autor fundamental de las letras contemporáneas, uno de los pocos que probablemente merezcan el epíteto de *europeo*. La figura política y literaria de

Semprún no se entiende, ahora lo sabemos, sin sus dramas. Por eso, esta primera edición en castellano de su teatro completo constituye una aportación editorial clave en nuestro país.

Gabriel Sevilla Llisterri
ERAM, Universidad de Gerona



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

CIBERACTIVISMO, DISRUPCIONES, EMERGENCIAS Y PROCESOS DE REMEDIACIÓN

Francisco SIERRA CABALLERO

Valencia: Tirant Humanidades, 2021, 284 pp.

ISBN: 9788418614644

Este texto pone en tela de juicio las condiciones efectivas de la existencia social y recupera la tradición de los movimientos emancipadores que tienen por objetivo en su proyecto una sociedad autónoma, autogobernada y autoinstituida. Contiene una disertación ideológica sobre la propia creación social a partir de las significaciones particulares y de instituciones sobre el espacio público, social e histórico. Desde una perspectiva pragmática se discuten aquellos signos que deslindan prácticas, procesos y actividades críticas y revolucionarias en las redes sociales (RRSS). Francisco Sierra ha querido ahondar sobre la emergencia de signos en entornos digitales de *recepción, consumo y producción política de lo social mediatizado*.

El ser humano posee la facultad de asaltar el cerco de información, representación y conocimiento en el que habitan otros seres humanos. Este escenario semiótico es fuente continua de creación del flujo afectivo, intencional y representacional que acaba formalizando la vida particular y la significación de aquellas instituciones necesarias para el imaginario social.

Este lugar también lo es de destrucción social, sublevación y reivindicación. En la entrada de este siglo, en la mayoría de los casos, la desobediencia civil viene ocasionada por la actuación de los nuevos movimientos sociales y una actitud descontenta con las leyes humanas. Y lo hace desde la memoria conmovedora obrera, indígena y popular que reclama la legitimidad de su existencia en los imaginarios mediáticos: un *espacio público oposicional* en la que el ciberactivismo es la táctica de lucha ideológica. Este espacio, que refiere nuestro autor, es socialmente instituido y formado por un lenguaje, por ideas, por objetos, por patrones que acabarán aprovisionando la creación histórica.

Frente a la crisis representacional del modelo de gobernanza liberal, la crisis de confianza y de legitimidad política de las instituciones democráticas, afirma Francisco Sierra, la ciudadanía busca otra lógica de mediación social. La humanidad no puede pararse en la autocomplacencia de su existencia real. El ser humano debe aceptar su

condición de ser en el mundo para la trascendencia. La existencia humana transcurre entre el extremo de lo real y el filo de lo posible. Lo real lo define los límites históricos de su vida, mientras que lo posible consiste en las transformaciones sucesivas mentales que hace superar sus propias condiciones. Tanto el físico con el descubrimiento científico como el poeta con un nuevo lenguaje, así también sucede con el político con la renovación de su doctrina y el ciudadano con su reciente reivindicación. Por ello, la experimentación creativa irrumpe desde los movimientos urbanos en el espacio público apuntando hacia la participación ciudadana y a la vindicación de otro espacio semiótico e imaginario de lo común. Bajo esta realidad, la remediación es la estrategia de los movimientos sociales para recuperar valores propios y una legalidad autónoma del control del liberalismo exacerbado que condiciona la vida humana en las sociedades contemporáneas. En este sentido, podría interpretarse también la remediación como una fuerza informacional de oposición o de resistencia desde la cual crear canales alternativos de comunicación.

Para explicar la teoría de la mediación social en este entorno digital, la revitalización de la lucha de clases y la formación de inéditas actitudes políticas, Francisco Sierra realiza otra lectura más contemporánea de los *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* de Karl Marx, estableciendo su campo de batalla en la crítica de la economía política. Buen conocedor del pensamiento marxista (véase del mismo autor: *Marxismo y comunicación. Teoría crítica de la mediación social*, 2020), en esta obra analiza críticamente el ciberactivismo desde el principio de conexión, su articulación social, el sentido de la hegemonía en la era posinternet, la subjetividad política de nuestros tiempos y el ecosistema de los ciberataques políticos. Por lo demás, el comportamiento activista preserva la unidad del cuerpo político, en cuanto reclama la participación general y dinamiza el dominio de lo público con su creatividad, haciendo consciente a la colectividad de su propio pasado y del resultado de sus actos.

Está bien claro que Francisco Sierra ha querido señalar como una nueva *economía moral de la multitud* a la interpretación de la creación espiritual, estética o ética, que opera en el ciberespacio de internet captando posibilidades y modos de vida. En este asunto, la corrección lógica del pensamiento de Marx supone ir más allá de la valoración objetiva del objeto político del ciberactivismo, todavía menos cuando no se trata tanto de normas como de valores culturales. La interpretación en el sentido de *análisis de valor*, como Max Weber proponía, es el camino del conocimiento de las condiciones causales que nos llevan a comprender efectivamente las constelaciones anímicas, las esferas representacionales de los afectos, las emociones o los sentimientos a partir de los cuales brota el descontento social y la revuelta política.

El control de la comunicación por los movimientos sociales de este siglo ha conseguido arrebatar la autoridad dominante de los medios masivos, al tiempo que inauguraba un activismo comunicativo. Ello ha supuesto una mayor libertad semiótica a través de la difusión de nuevas narrativas comunitarias. La mediación creativa reemplaza a una mediación anquilosada en discursos sociales pasivos que no incitaban al empoderamiento de la ciudadanía. Sin embargo, como ya reconocía George Rudé, el

activismo, además de la revuelta política (salarios, libertades, derechos), requiere de actos heroicos, o, dicho de otro modo, de la intervención popular sobre el mundo real con asaltos, barricadas, manifestaciones o disturbios. Francisco Sierra presenta varios ejemplos desde el levantamiento zapatista de Chiapas (1994) a la acampada en la Puerta del Sol de los indignados del 15M en Madrid (2011), y, entre ellos, otros movimientos insurgentes, como el Occupy Wall Street (New York, 2011) o YoSoy132 (México, 2012).

En estos movimientos surgieron signos invertidos que ofrecían sentido desde el ocultamiento. La máscara apareció sobre el rostro del Subcomandante Marcos en Chiapas, pero también la máscara del protagonista de la película *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005), un activista solitario de ficción, surgió cubriendo el rostro de participantes en los movimientos sociales antes citados. El anonimato, el ocultamiento de la realidad cobra una relevante importancia en calidad de proyección semiótica sobre la multitud en estos nuevos trances políticos, aparte de servir de protección de la identidad frente a la represión oficial de los regímenes políticos:

En esta lógica de la mediación, el anonimato es la estrategia eficaz para luchar por la vida y configurar nuevos frentes culturales. El activismo de la palabra y del pensamiento tiene, de este modo, en la comunicación digital un dispositivo de proyección y refracción. Si la crítica es la estrategia de desenmascaramiento, la máscara es la inversión semiótica de un mundo al revés. La máscara, es, veíamos con el caso del Subcomandante Marcos, la forma de encubrimiento de las relaciones en la cultura del fetichismo de la mercancía (p. 157).

Francisco Sierra señala que el modelo organizativo de los movimientos sociales se apoya en el anonimato que implica la máscara. En el ciberespacio, nos dice, funciona como una suerte de juego de roles, donde la impersonalidad del rostro detrás de la máscara permite la personificación en esa figura de cada uno de los participantes. La falta de un rostro líder supone, en esta ocasión, una colectividad horizontal en la que la autoridad no tiene representación. Los actores sociales en la red desde el anonimato provocan una tensión beneficiosa para el espíritu de hermandad que rodea a un movimiento social.

Por lo expresado, una conclusión reveladora de esta obra, que contiene una alta densidad de vislumbres por páginas, es concretamente presentar el paradigma del anonimato en la tecnocultura como un camino de participación y organización de la ciudadanía. La propuesta consiste en ir más allá de la creatividad de las instituciones representativas del sistema político sumergida en la ceguera de sus obsoletas experiencias subjetivas. Francisco Sierra continúa en la tradición de Cornelius Castoriadis, quien reconocía que la historia es creación de todas las formas totales de vida humana. La misma reflexión encontramos en esta lectura. La creación, defenderá Francisco Sierra, significa la instalación de un nuevo *eidos*, de una inédita esencia, de una bisoña forma en un sentido completo e intenso de este término: nuevas resoluciones, nuevos valores, nuevas leyes y tácticas. Sobre todas ellas, no caben explicaciones que serían triviales, fragmentarias o condicionales. Las múltiples regularidades de los escenarios políticos de este siglo solo pueden ser sancionados salvo por el cerco semiótico de las emergentes

colectividades que mueve el activismo. Detrás, el fantasma del totalitarismo institucional (ciberguerra o videovigilancia) que ha renunciado a la agitación de los valores sociales encastrados en un pasado sin tranquilidad histórica. Francisco Sierra busca el espacio común, la fórmula de los vínculos, la interacción de los valores compartidos, la ilusión moderna por la alienación de la confianza en las personas y en las instituciones que se perdió en tiempos trastornados, y ahora es origen de sentimientos de rabia y protesta.

Fernando R. Contreras
Universidad de Sevilla



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

EL SECRETO DE LOS BUENDÍA. SOBRE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Sultana WAHNÓN

Barcelona: Gedisa, 2021, 206 pp.

ISBN: 9788418525193

La profesora Sultana Wahnón, catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Granada, ofrece en este libro una valiosa contribución no solamente al conocimiento de *Cien años de soledad*, sino también a la teoría y metodología de los estudios literarios. Hay que celebrar que una estudiosa consagrada dedique su atención a un texto canónico, y más aún que esa dedicación se exponga de manera narrativa en el capítulo introductorio del libro (pp. 11-36). La profesora Wahnón comenzó a trabajar sobre *Cien años de soledad* en 1992, e intuyó entonces las tesis que ahora se ve capaz de demostrar. En esas páginas queda en segundo plano otra faceta de su actividad, el estudio de la hermenéutica literaria, con la defensa de una hermenéutica constructiva o, mejor, estructural, que supere la arbitrariedad y voluntarismo conducentes a la irrelevancia (véase, por ejemplo, su *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria* [2008] y los volúmenes editados *El problema de la interpretación literaria* [2009], *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria* [2014], *Crítica y hermenéutica* [2020], más artículos sobre críticos importantes como Roland Barthes, Mijaíl Bajtín, Edward Said, etc.).

El secreto de los Buendía tiene una tesis interpretativa principal y una intuición desencadenante que conlleva un presupuesto teórico-metodológico de base. La tesis es que “la estructura bíblica que el autor le dio a la obra estuvo estrechamente condicionada por el tema: la historia de una familia que empezó siendo tan hebrea como las de Abraham, Jacob y Moisés, pero que terminó siendo tan cristiana como la Sagrada Familia” (p. 62). La intuición es que el acontecimiento final de la novela, el desciframiento de los pergaminos de Melquiades, es una señal de que *Cien años de soledad* ha de ser descifrado como un acertijo o adivinanza con una respuesta precisa (pp. 15-16, 24); lo cual lleva al presupuesto teórico-metodológico aludido, a saber, que hay tales cosas como el significado propio de un texto y su interpretación exacta. Dejando para el final un comentario sobre estas tesis y presupuesto, paso ahora a exponer el contenido de los capítulos.

“Como la Biblia” se titula el primero (pp. 37-62), dedicado a ofrecer un panorama de los intertextos bíblicos de *Cien años de soledad*, en diálogo con trabajos de referencia como los de Graciela Maturo (*Claves simbólicas de García Márquez*, 1972) y Ricardo Gullón (*García Márquez o el olvidado arte de contar*, 1973). La profesora Wahnón constata el predominio de las referencias al Antiguo Testamento o Biblia hebrea, sobre todo el Pentateuco, en la primera parte de la novela, mientras que en etapas más tardías aparecen intertextos del Nuevo Testamento, entre los cuales destacan las referencias al Apocalipsis en el sentido etimológico de ‘revelación’ y en el adquirido de ‘destrucción’. Al discutir las motivaciones que Gullón asignó a este recurso a la Biblia —universalidad, facilidad de comunicación, desplazamiento de los enigmas a otros componentes del libro—, la profesora Wahnón reclama la necesidad de distinguir “entre tipos de lectores” y “niveles de lectura” (p. 59). Esta reflexión podría llevarse un paso más lejos, para preguntarse por la patencia y el papel que pueda tener la intertextualidad bíblica actualmente, más de medio siglo después de la publicación de la novela, con las transformaciones culturales que se han dado.

Siguen dos capítulos dedicados a la forma de la novela. El primero de ellos, “El sentido de un comienzo” (pp. 63-96), toma su título por antífrasis del libro de Frank Kermode *El sentido de un final* (1967). La profesora Wahnón considera original la estructura narrativa de *Cien años de soledad* porque rompe con la tendencia a los finales abiertos preferidos desde el Modernismo hasta el *nouveau roman*, siendo este un texto cerrado, clausurado (pp. 67-68). El objetivo del capítulo es, distinguiendo entre el *texto* de la novela y su historia o *fábula* (p. 72), poner en claro que los orígenes de la estirpe de los Buendía en el siglo XVI no son meros antecedentes, sino un verdadero comienzo de la historia narrada. Se encuentran aquí indicios claros de que los Buendía son unos judíos que han procurado escapar de la persecución inquisitorial en la península Ibérica para encontrarse el mismo problema en América, llegando a la decisión de asimilarse y por último adoptando posturas ilustradas y liberales (pp. 90-91). El siguiente capítulo (“La trama”, pp. 97-121) analiza la configuración del tiempo en *Cien años de soledad* para mostrar que ofrece “dos historias al mismo tiempo” (p. 98), dos estructuras, una “cronológico-lineal” y otra “atemporal” (p. 119). La idea corriente de que el tiempo de la novela es cíclico (Vargas Llosa, Oviedo, Palencia-Roth) se revela como algo simplista; la profesora Wahnón se apoya en el ensayo de Emir Rodríguez Monegal (1969) sobre el “anacronismo” para descubrir muchas otras posibilidades de liberación de la cronología, que permiten representar simultáneamente la trama de las últimas generaciones de los Buendía y la historia de los judíos en América.

Los últimos dos capítulos enfocan aspectos más específicos. En “Los secretos de Melquíades” (pp. 123-163) se dan pruebas de que este supuesto gitano es en realidad un judío, y cumple múltiples funciones, simbólicas, narrativas e interpretativas; “De chivos y cucarachas: Kafka en Macondo” (pp. 165-199) explora la intertextualidad con la obra de Kafka, y en particular una suerte de bestiario que sería trasunto de *La metamorfosis*, a saber, los niños con cola de cerdo, el judío errante (híbrido de macho cabrío) y las

cucarachas. A propósito de estas, la profesora Wahnón cita aquella idea de que son “susceptibles al esplendor del mediodía” y solamente pueden matarse mediante “el deslumbramiento solar”, para mostrar que recoge, por una parte, el itinerario de los Buendía desde el criptojudasismo a la asimilación ilustrada y liberal, y por otra el juego de luz y tinieblas en que se produce el desciframiento de los manuscritos de Melquíades (pp. 198-199). Y así, *quod erat demonstrandum*, se presenta *Cien años de soledad* como una obra perfecta, cuyo tema, estructura e interpretación se ajustan y se reclaman necesariamente.

Decía al principio que la tesis interpretativa central es que la novela cuenta la historia de una familia que empieza siendo “tan hebrea como las de Abraham, Jacob y Moisés” y termina siendo “tan cristiana como la Sagrada Familia”. Este reseñador piensa que semejante formulación exagera la antítesis; los Buendía terminan siendo tan cristianos como sus vecinos, ni más ni menos, es decir, terminan asimilados. Así entendida, la tesis queda probada. La profesora Wahnón desempeña la crítica literaria de acuerdo con los requisitos de Roland Barthes: “engendrar” cierto sentido derivándolo de la forma que es la obra, con tres condiciones: transformarlo todo, transformar conforme a leyes determinadas, y siempre en el mismo sentido (*Critique et vérité* [Paris: Seuil, 1966], pp. 69-70). La explicitud de las leyes —los conceptos técnicos que se explican cuando hace falta— y la coherencia de esta interpretación son indudables; la interpretación no es total porque no hay espacio para ello, pero ciertamente admite más ingredientes que darían el mismo sentido conforme a las mismas leyes. Por ejemplo, Fernanda del Carpio, “que encarna el espíritu inquisitorial” (p. 198n91), lleva el nombre del famoso inquisidor general Fernando de Valdés y el apellido de otro inquisidor, Miguel del Carpio (menos famoso, pero era tío de Lope de Vega).

Queda la cuestión del presupuesto de base. Es verdad que la novela, mediante los pergaminos de Melquíades, se presenta a sí misma como poseedora de un sentido determinado que hay que descifrar. Pero también el barón de Münchhausen se presentaba a sí mismo sacándose de la ciénaga por los cabellos. Este reseñador no considera más probable lo uno que lo otro; no sabe qué hacerse con las nociones de significado propio y de interpretación exacta. Lo que sí sabe es que la interpretación propuesta en *El secreto de los Buendía* es enormemente interesante; que dialoga de manera fructuosa con otros muchos estudios y deshace muchos clichés; y que, a su luz, la famosa última frase, leída en conexión con la Shoah —“las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían otra oportunidad sobre la tierra”—, le resulta mucho más concreta, más rica y más dolorosa. La hermenéutica estructural se presenta en la práctica con unas credenciales excelentes.

Luis Galván
Universidad de Navarra



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN *SIGNA*

GUIDELINES FOR PUBLICATION IN *SIGNA*

Los artículos y reseñas propuestos deberán enviarse a través del sistema en línea, siguiendo las directrices, plazos y normas editoriales que se pueden encontrar en este enlace: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/submissions>. Hay que tener en cuenta que estas directrices, plazos y normas editoriales pueden variar de año en año, así que se recomienda revisar el enlace antes de enviar un artículo o reseña.

Los artículos propuestos para su publicación serán revisados, en primer lugar, por el Consejo Editorial, para determinar que se ajustan al enfoque de la revista y que cumplen unos estándares mínimos de calidad investigadora. En esta primera fase será motivo de rechazo el no cumplimiento estricto de las normas de edición editoriales.

Los artículos que obtengan el visto bueno pasarán a una segunda ronda de evaluación anónima. En este proceso se aplicará el sistema conocido como doble ciego o evaluación por pares, de carácter anónimo tanto para el autor como para los revisores externos. El Equipo Editorial solicitará al menos dos informes externos a especialistas en la materia de cada artículo, usando un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. En caso de que un informe fuese positivo y otro negativo, el Consejo Editorial podrá solicitar un tercer informe. En todo caso, la decisión final dependerá del Consejo Editorial a partir de los informes obtenidos y de acuerdo con sus propios criterios. Los artículos aceptados aparecerán en el número del año siguiente.

El proceso de evaluación por pares no se aplica a las propuestas de reseñas, si bien estas serán evaluadas discrecionalmente por el Consejo Editorial, atendiendo a su calidad, pertinencia, relevancia y corrección, y a la luz del volumen de propuestas recibidas. Antes de enviar una reseña, hay que consultar con la revista (signa@flog.uned.es), para valorar la conveniencia o no de su publicación. En caso de obtener la aprobación, para poder ser publicada, es preciso enviar un ejemplar del libro reseñado por correo postal, a la dirección que se facilitará para tal propósito. Este ejemplar será conservado en la Biblioteca de la UNED. Las reseñas aceptadas aparecerán en el número del año siguiente.

Signa solo publica trabajos completamente inéditos. Por tanto, al enviar a *Signa* una propuesta de artículo o reseña, el autor se compromete a que esta no está en proceso de evaluación y/o selección para su publicación en ningún otro lado; asimismo, en caso de ser aceptada la propuesta para su publicación en *Signa*, el autor se compromete a que no

ha sido publicada anteriormente por cualquier medio, ni en todo, ni en parte, ni en traducción a otras lenguas. Una vez publicado en *Signa*, el trabajo es propiedad de su autor, bajo licencia Creative Commons CC-BY-NC 4.0 Internacional; posteriormente, el autor es libre de volver a publicar su artículo en otro lado, siempre que explícitamente se señale que fue publicado primero en la revista *Signa*, indicando volumen, año y páginas.

Signa no se responsabiliza de los contenidos, juicios y opiniones expresados por autores y reseñistas. El/la firmante de un artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas, cuando las haya.

Antes de enviar una propuesta de artículo o reseña, lea las directrices completas y actualizadas en este enlace: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/submissions>.

**PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN
DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

Director: José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web:
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

ACTAS DE CONGRESOS, SEMINARIOS Y SIMILAR

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1, 5-231.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
29. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
30. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
31. José Romera Castillo, ed. (2019). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
32. José Romera Castillo, ed. (2021). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

33. Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre Espinosa, eds. (2022). *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Madrid: Verbum.
34. José Romera Castillo, ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

REVISTA *SIGNA*

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo (fundador y director honorífico de la revista) y de Guillermo Laín Corona (desde el número 31), *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018), 28 (2019), 29 (2020), 30 (2021), 31 (2022), 32 (2023) y 33 (2024, en prensa).

La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso y electrónico. Está disponible en su propia página web de la UNED, así como a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, DIALNET y SELITEN@T:

BV Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>

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

DIALNET: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

SELITEN@T: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>

